# Inside Out

O istorie personală a

# PINK FLOYD

Nick Mason

VICTORIA BOOKS

## Nick Mason

s-a născut la Birmingham în 1944. El este – desigur – cel mai bine cunoscut ca bateristul formației Pink Floyd. Când nu se află în spatele tobelor, cealaltă pasiune a lui Nick sunt cursele de mașini. A condus atât mașini de epocă, cât și mașini contemporane și a concurat la cinci curse de 24 de ore la Le Mans. În 1998 a scris, împreună cu Mark Hales, *Into the Red*, o celebrare a 21 de mașini din colecția sa personală de mașini sport clasice și de curse (cartea, revăzută și adăugită, a fost republicată sub numele *Passion for Speed* în 2010). Nick a scris, de asemenea, nenumărate articole pentru publicații precum The Sunday Times, The Independent, Time, Tatler, GQ, Autosport, Classic Cars, Red Line, Octane și Cars for the Connoisseur.

Foto copertă
© Photoland/Corbis Images

# Inside Out

O istorie personală a

# PINK FLOYD

# Inside Out

O istorie personală a

**PINK FLOYD**


## Nick Mason


Traducere din engleză de
Louis Ulrich


VICTORIA BOOKS

The original title of this book is:
*Inside Out: A Personal History of Pink Floyd,*
by Nick Mason.

Text Copyright © 2004 by Nick Mason. All rights reserved.

© Publica, 2013, pentru ediția în limba română.

ISBN 978-606-8360-41-6

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României**

**Mason, Nick**

**Inside Out : o istorie personală a Pink Floyd** / Nick Mason ;
trad.: Louis Ulrich. - București: Publica, 2013
ISBN 978-606-8360-41-6

I. Ulrich, Louis (trad.)

784.37(410) Pink Floyd

VICTORIA BOOKS este o marcă înregistrată a editurii PUBLICA

**EDITORI:**
Cătălin Muraru
Silviu Dragomir

**REDACTOR:**
Doru Someșan

**DTP:**
Florin Teodoru

**DIRECTOR EXECUTIV:**
Bogdan Ungureanu

**DESIGN:**
Alexe Popescu

**CORECTORI:**
Silvia Dumitrache
Elena Bițu

# CUPRINS


1. O istorie personală ..... 7

2. Going Underground ..... 37

3. Freak Out, Schmeak Out ..... 65

4. Suma părților ..... 104

5. Schimbare de tempo ..... 135

6. Nu există o parte întunecată ..... 158

7. Muncă grea ..... 185

8. Balonul se ridică ..... 206

9. Scriind pe perete ..... 225

10. Comunicare eșuată ..... 251

11. Un nou început... și restaurație ..... 267

12. Mai înțelepți după eveniment ..... 297

Post-scriptum ..... 323

Mulțumiri ..... 337

Cronologie ..... 339

# 1

# O istorie personală

Roger Waters a catadicsit să vorbească cu mine abia după vreo șase luni în care studiaserăm la același colegiu. Într-o după-amiază, pe când încercam să fac abstracție de murmurul celor 40 de colegi ai mei, studenți la Arhitectură, și să mă pot concentra asupra desenului tehnic din față, pe planșeta mea de desen a căzut umbra lungă, distinctă a lui Roger. Deși până atunci îmi ignorase voit existența, în cele din urmă Roger recunoscuse în mine un spirit înrudit muzical, prins în corpul unui arhitect în devenire. Căile astrale ale Fecioarei și ale Vărsătorului ne dictaseră destinul și-l forțaseră pe Roger să caute un mod în care să ne unim mințile într-o mare aventură creatoare.

Nu, nu, nu! Hai să încerc să inventez cât mai puțin. Singurul motiv pentru care Roger s-a deranjat să mă caute a fost că voia să-i împrumut mașina.

Vehiculul cu pricina era un Austin Seven „Chummy", model 1930, pe care-l cumpărasem cu 20 de lire. Probabil că cei mai mulți dintre adolescenții de-atunci ar fi ales să cumpere ceva mai practic, de pildă un Morris 1 000 Traveller, dar tatăl meu îmi insuflase o dragoste pentru mașini vechi și, mai ales, pentru mașina asta. Cu ajutorul lui am învățat cum să-l mențin pe „Chummy" în stare de

funcționare. Însă Roger trebuie să fi fost disperat dacă a ajuns să-mi ceară să i-l împrumut. Viteza de croazieră a Austinului era atât de mică, încât, odată, doar de rușine l-am dus pe un tip care făcea autostopul, pentru că mergeam așa de încet, încât a crezut că, de fapt, oprisem ca să-l iau pe el. I-am spus lui Roger că mașina era pe butuci, ceea ce nu era chiar adevărat. Ceva din mine nu prea voia să i-o împrumut altcuiva, dar cred că și Roger mi s-a părut cam amenințător. Pe urmă, când m-a văzut conducând Austinul, a avut o primă dovadă a înclinației mele naturale de a trăi în acel spațiu mental al *no man's land* dintre duplicitate și diplomație. Cu puțin timp în urmă, Roger îl acostase pe Rick Wright, care era și el în clasă cu noi, și îi ceruse o țigară, cerere pe care Rick a refuzat-o fără drept de apel. A fost un prim semn al legendarei generozități a lui Rick. Aceste prime contacte sociale, banale – în primăvara lui 1963 – conțineau germenii relațiilor de care ne vom bucura și pe care le vom îndura de-a lungul anilor ce aveau să vină.

Pink Floyd s-a născut din suprapunerea a două grupuri de prieteni: unul creat în jurul Cambridge-ului, de unde se trăgeau Roger, Syd Barret, David Gilmour și mulți viitori afiliați ai lui Floyd. Celălalt era format din Roger, Rick și mine și ne-am întâlnit în anul întâi al unui curs de arhitectură la Regent Street Polytechnic din Londra, locul în care încep amintirile mele despre istoria noastră comună.

De fapt, eu mă lăsasem de tobosărit înainte de a ajunge la Poly (redenumită, pe urmă, pompos, University of Westminster). Colegiul se afla, pe atunci, pe strada Little Titchfield, chiar lângă strada Oxford, în centrul cartierului West End. Privind retrospectiv, Poly pare să aparțină unei epoci apuse, cu lambriuri din lemn de modă veche care amintesc de o uriașă școală publică utilitariană. După câte îmi mai aduc aminte, cu excepția unor aparate de făcut ceai, nu existau dotări adevărate, dar Poly – situată în inima zonei comerțului cu textile, în jurul străzilor Great Titchfield și Great Portland – era

înconjurată de cafenele care ofereau ouă, cârnați și cartofi prăjiți până către prânz, când în *menu du jour* își făceau apariția friptura, plăcinta cu rinichi și rulourile cu gem.

Școala de arhitectură funcționa într-o clădire care adăpostea și alte discipline înrudite și devenise o instituție foarte respectată. Se păstra încă un stil de predare destul de conservator: la istoria arhitecturii, profesorul venea și desena pe tablă o reprezentare imaculată a planului de etaj al Templului lui Khons de la Karnak, pe care se aștepta ca noi să o copiem – exact așa cum făcuseră de 30 de ani încoace. Cu toate astea, școala introdusese, de curând, ideea cursurilor peripatetice și a găzduit câțiva arhitecți veniți în vizită și care se aflau în avangarda noilor idei, printre care Eldred Evans, Norman Foster și Richard Rogers. În mod clar, facultatea a avut ochi bun pentru formă.

Mă apucasem să studiez arhitectura fără prea mare ambiție. Eram, desigur, interesat de subiect, dar nu într-atât de dedicat încât să fac carieră. Cred că am simțit că a fi arhitect era un mod de a-ți câștiga traiul la fel de bun ca oricare altul. Dar nici nu-mi petreceam timpul la colegiu visând să devin muzician. Orice aspirații adolescentine în zona asta fuseseră umbrite de faptul că mi-am luat carnetul de șofer.

În ciuda lipsei mele de ambiție arzătoare, curricula oferea o varietate de discipline – inclusiv arte frumoase, grafică și tehnologie – care s-au dovedit a asigura o educație destul de solidă și echilibrată, lucru care explică, probabil, de ce Roger, Rick și eu împărtășeam, într-o măsură mai mare sau mai mică, un oarecare entuziasm față de posibilitățile oferite de tehnologie și de efectele vizuale. În anii următori, aveam să ne implicăm mult în toate astea, de la construcția turnurilor de lumini până la grafica coperții albumelor și designul studioului și al scenei. Pregătirea noastră în domeniul arhitecturii ne permitea luxul de a face comentarii destul de pertinente oricând aduceam în echipă experți adevărați în domeniu.

Pentru cei interesați de legături subtile, interesul meu față de combinația de tehnic și vizual venea, probabil, de la tatăl meu, Bill, regizor de filme documentare. Pe când aveam doi ani, el a acceptat o slujbă la secția de film a companiei Shell și așa ne-am mutat din Edgbaston, o suburbie a orașului Birmingham unde mă născusem, în North London, unde mi-am petrecut primii ani de școală.

Deși tatăl meu nu era foarte înzestrat din punct de vedere muzical, era în mod sigur interesat de muzică, mai ales când avea legătură cu vreunul dintre filmele lui. În aceste cazuri, putea deveni destul de pasionat de muzică, de la trupe jamaicane de percuționiști și până la secțiuni de coarde, jazz sau divagațiile electrice mai sălbatice ale lui Ron Geesin. Era, de asemenea, fascinat de echipamentul de înregistrare, de înregistrare stereo, de efectele sonore și de mașinile de curse – în diverse combinații –, pasiuni pe care le-am moștenit și eu.

A existat însă și un dram de moștenire muzicală în familie: bunicul matern, William Kershaw, cântase într-o trupă de banjo împreună cu cei patru frați ai săi și i se publicase o compoziție intitulată „The Grand State March". Mama mea, Sally, era o bună pianistă, al cărei repertoriu includea lucrarea lui Debussy – extrem de incorectă politic în ziua de azi – „Golliwog's Cakewalk". Colecția de discuri cu 78 de turații de acasă era chiar mai eclectică, incluzând piese clasice, cântece muncitorești comuniste interpretate de Corul Armatei Roșii, „The Teddy Bears Picnic" și „The Laughing Policeman". Urme neîndoielnice ale acestor influențe se pot regăsi undeva în muzica noastră – o să-i las pe alții mai plini de energie să le dibuiască. Am luat câteva lecții de pian și de vioară, dar ele n-au reușit să scoată la iveală vreun geniu muzical și ambele instrumente au fost abandonate.

Voi mărturisi, de asemenea, și o atracție misterioasă față de Fess Parker cântând „The Ballad of Davy Crocket", un single lansat în Marea Britanie în 1956. Chiar și în zilele acelea, între muzică și comerț exista clar o relație mai puțin evlavioasă, pentru că, în curând, aveam să port

o căciulă șmecheră de nailon ce imita pielea de raton, pusă superb în valoare de coada unduitoare.

Trebuie să fi avut vreo doisprezece ani atunci când, pentru prima dată, mintea mi-a fost afectată de muzica rock. Pot să-mi aduc aminte cum mă chinuiam să stau treaz – în vreme ce Horace Batchelor își lăuda sistemul neobișnuit de piscine la Radio Luxembourg, sperând să prind „Rocking to Dreamland". Am ajutat și eu ca piesa lui Bill Haley „See You Later Alligator" să ajungă în Top Ten în Marea Britanie, în martie 1956, cumpărând-o de la magazinul local de articole electrice pe un disc single de 78 de turații și, mai târziu, tot în anul ăla, m-am răsfățat dând banii pe „Don't be Cruel" a lui Elvis Presley. Le-am ascultat pe amândouă la noul gramofon al familiei, de ultimul tip, electric și conectat la un dispozitiv ce părea o încrucișare între dulapurile din vremea lui Ludovic al XIV-lea și un bord de Rolls Royce. La treisprezece ani, am avut primul meu album long-play – *Rock'N Roll* al lui Elvis. Cel puțin alți doi membri ai Floyd și aproape toți muzicienii rock din generația noastră au cumpărat, ca pe primul lor LP, acest album foarte influent. Nu numai că această muzică nouă era fantastică, dar, pentru un adolescent rebel, i se mai adăuga și frisonul suplimentar de a primi din partea părinților acel tratament rezervat, de obicei, unui păianjen ținut ca animal de casă.

Cam tot pe atunci, cu ghiozdanul în spate, în pantaloni scurți de flanelă și cu sacou – acesta din urmă de culoare roz, cu tighel negru și cu emblemă cu o cruce de fier –, m-am dus să-l văd pe Tommy Steele cântând într-un spectacol de varietăți în East London. Eram pe cont propriu. Se pare că niciunul dintre prietenii mei de școală nu era la fel de entuziasmat. Tommy era cap de afiș, dar restul erau groaznici. Comici, jongleri și alți refugiați de pe la teatrele londoneze se întreceau în a goli sala înainte de intrarea lui Tommy, dar eu m-am încăpățânat să rămân. Trebuie să spun că a fost fantastic. A cântat „Singing The Blues" și „Rock With The Caveman" și arăta exact ca în *The Six-Five Special*, show-ul pop original de la

televiziunea britanică. Nu era el Elvis, dar în mod sigur nici mult nu mai avea.

Timp de doi ani mă învârtisem într-un grup de prieteni din cartier care descoperiseră și ei rock'n-rollul și părea o idee excelentă să înființăm împreună o trupă. Faptul că niciunul dintre noi nu știa să cânte era doar un obstacol minor, pentru că oricum nu aveam niciun instrument. Prin urmare, cine și ce urma să cânte semănau cu o loterie. Singura mea legătură cu cântatul la tobe era faptul că Wayne Minnow, un ziarist, prieten al părinților mei, îmi adusese cândva o pereche de mături. După eșecul lecțiilor mele anterioare de pian și de vioară, acesta părea un motiv perfect legitim ca să devin baterist. Primul meu set de tobe, cumpărat de la Chas. E. Foote, pe Enham Street, în Soho, includea o tobă bas Gigster, un premier cu vârstă și proveniență nesigure, un fuscinel, cinele și un manual despre misterele partiturilor muzicale. Echipat cu acest arsenal devastator, m-am alăturat prietenilor mei pentru a forma The Hotrods.

Grupul îi includea pe Tim Mack, la chitară, William Gammel, la chitară ritmică, și Michael Kriesky, la bass. Ne lăudam și cu un saxofonist, John Gregory, deși saxofonul său, anterior standardizării concertului à la 440 de cicluri, era cu un semiton mai înalt decât un model nou și, prin urmare, nu putea cânta într-un ansamblu. Cu ajutorul nostru, Michael își construise bassul de la zero. Sincer vorbind, dacă saxonii ar fi construit o navă spațială, ar fi avut mai mult succes decât noi, dar a ieșit ceva ce aducea vag cu un instrument. Deși am avut acces la unele amplificatoare, astea erau atât de urâte, încât, atunci când am pozat pentru o fotografie de grup, ne-am simțit obligați să facem o imitație de amplificator Vox folosind o cutie de carton și un pix.

Mulțumită muncii tatălui meu în lumea filmului, aveam acces la un magnetofon stereo Grundig, nou-nouț. Și, în loc să ne pierdem timpul cu repetițiile, am început imediat prima noastră sesiune de înregistrări. Tehnica de studio implica poziționarea, prin încercare și eroare, a

două microfoane undeva între baterie și amplificator. În mod regretabil, aceste benzi audio există încă.

The Hotrods nu au reușit niciodată să depășească nenumăratele versiuni ale temei muzicale din spectacolul TV *Peter Gunn*, iar cariera mea în muzică părea destinată eșecului. Dar, de-acum, trecusem de la școala pregătitoare la Frensham Heights, o școală mixtă independentă din Surrey. Aici erau fete (am întâlnit-o acolo pe prima mea soție, Lindy), un club de jazz și, începând din clasa a patra, puteai să porți pantaloni lungi. Da, asta era viața sofisticată pe care o căutasem!

În comparație cu perioada de la școala pregătitoare, chiar mi-a plăcut la Frensham – școala era într-un conac mare, cu terenuri întinse, lângă Hindhead, în Surrey. Deși era destul de tradițională – în ceea ce privește sacourile și examenele –, avea o perspectivă mult mai liberală asupra educației și am amintiri foarte plăcute despre profesorii de arte și de engleză de acolo. Am început să învăț, de asemenea, arta negocierii. Întrucât școala era aproape de Frensham Ponds, făcusem rost de o canoe și, pentru că i-o împrumutam profesorului de sport, am reușit să evit întotdeauna jocul de cricket. Ca dovadă a acestui fapt: inventarul hainelor includea un pulover scump de cricket; pe al meu nu l-am scos niciodată din ambalajul său original de celofan...

Școala folosea sala de bal a conacului pentru adunări și alte activități, dar, în mod regulat, era întrebuințată în scopul ei inițial – când dansam valsuri, foxtroturi și velete. În timpul sejurului meu la Frensham, însă, dansurile de societate se transformaseră în țopăieli, deși sunt sigur că trebuia să obținem o aprobare specială ca să ascultăm ultimele single-uri – o încercare a școlii de a limita invazia muzicii pop. Cu toate acestea, aveam un club de jazz. Nu era ceva creat de profesori, ci o reuniune informală a elevilor: Peter Adler, fiul marelui cântăreț la muzicuță, Larry Adler, era în școală. Mi-l amintesc cântând la pian și am fi putut încerca, la un moment dat, să cântăm jazz împreună. Era dificil să ascultăm până și

propriile noastre discuri de jazz pentru că școala n-avea decât un aparat LP, iar noi urma să le avem pe ale noastre abia spre sfârșitul perioadei mele acolo. Clubul a fost, probabil, mai mult un pretext pentru a evita să facem ceva mai dificil și mai puțin plăcut, dar măcar marca începutul interesului față de jazz. Mai târziu, am petrecut ceva timp la Londra ducându-mă în locuri precum 100 Club pentru a-i asculta pe liderii mișcării trad jazz* din Anglia, instrumentiști ca Cy Laurie și Ken Colyer. Însă nu mi-au plăcut niciodată accesoriile trad jazzului – toate meloanele și vestele alea – și am trecut la be-bop. Mai am încă o mare pasiune pentru jazzul modern, dar pentru adolescentul care eram, tehnicile avansate de interpretare care se cereau au fost o barieră peste care n-am putut să trec. Așa că m-am întors la perfecționarea părții de tobe din „Peter Gunn".

După plecarea de la Frensham Heights și după un an petrecut la Londra ca să-mi desăvârșesc studiile, în septembrie 1962 am ajuns la Regent Street Poly. Am studiat cât de cât, am produs câteva lucrări pentru portofoliu și am participat la multe cursuri. Am dovedit, însă, multă seriozitate în încercarea de a-mi cultiva o imagine corectă, cu o înclinație pentru jachetele de velur și paltoanele de sibir**. Am încercat, de asemenea, să fumez pipă. La un moment dat, în anul al doilea, m-am încurcat cu ceea ce generația mai în vârstă obișnuia să numească „soi rău", și anume cu Roger.

Prima noastră conversație nereușită cu privire la Austinul „Chummy" dusese, poate surprinzător, la o prietenie tot mai strânsă, bazată pe aceleași gusturi muzicale. Un alt element al acestei prietenii dintre noi era faptul că amândurora ne plăcea orice ne scotea din școală, fie bântuind pe Charing Cross Road ca să ne uităm la baterii și chitare sau mergând la matineu la

* Prescurtare de la „jazz tradițional" cu referire la jazzul de la începutul secolului XX lipsit de influențele moderne ce au urmat. Trad jazzul era un curent extrem de popular în Marea Britanie a anilor 1960 (n.r.).

** Sibir – țesătură groasă de bumbac (n.r.).

cinematografele din West End, fie ducându-ne în Covent Garden, la Angelo and Davide's, creatori de pantofi de balet, care făceau, pe comandă, și cizme de cowboy cu toc cubanez. Uneori, perspectiva unui weekend în casa lui Roger de la Cambridge încuraja și ea abaterea, încă de vineri dimineață, de la rigorile lucrului în clasă.

Din punct de vedere politic, veneam din medii destul de asemănătoare. Mama lui Roger era o fostă membră a Partidului Comunist și o susținătoare fervent a laburiștilor, așa cum erau și părinții mei: tatăl meu intrase în Partidul Comunist pentru a se opune fascismului și apoi, la izbucnirea războiului, a părăsit Partidul Comunist și a devenit reprezentant de vânzări la ATC, Asociația Tehnicenilor din Cinematografie. Din același mediu proveneau și prietenele – mai târziu nevestele – noastre, Lindy și Judy. Roger fusese președintele secției de tineret a Campaniei pentru Dezarmare Nucleară din Cambridge și, împreună cu Judy, participase la câteva marșuri de la Aldermaston la Londra. Lindy și cu mine am fost, în ultima zi, la un marș al CDN, ținut la periferiile Londrei, iar ea a mai participat, după aceea, și la demonstrația din Grosvenor Square pe care poliția a dispersat-o destul de violent. Aș fi acum tentat să spun că, probabil, asta reflectă destul de bine opțiunea mea politică – ușor de stânga, fără tragere de inimă și doar cu câte o izbucnire ocazională de bună purtare.

Ceva din puterea de convingere a lui Roger venea, probabil, de la mama sa, Mary, o profesoară care-și dovedise tenacitatea crescându-i singură pe Roger și pe fratele său mai mare, John, după ce soțul său, Eric Waters (și el tot profesor), fusese ucis în Italia în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Roger frecventase liceul de băieți Cambridgeshire în același timp cu Syd Barrett – printre colegii lor, se număra și Storm Thorgerson, cel care mai târziu va juca un rol important în istoria trupei ca grafician al nostru timp de peste 30 de ani. De asemenea, școala îi furnizasese lui Roger materia primă

pentru un anumit tip de profesor agresiv care, mai târziu, avea să fie caricaturizat în *The Wall*.

Activitățile muzicale ale lui Roger nu erau foarte diferite de ale oricărui adolescent de-atunci: un pic de zdrăngănit la chitară, prinderea unor laitmotive și idei de pe înregistrări vechi de blues. Ca și mine, era un ascultător avid al Radio Luxembourg și al American Forces Network. Când a venit la colegiu la Londra, și-a luat cu el și chitara. Unul dintre primele semne că ne puneam în aplicare cunoștințele așa cum trebuie era modul în care folosise Letraset, pe atunci un instrument specializat de design, ca să-și scrie pe chitară „Cred în sufletul meu". Pentru noi, chestia asta arăta destul de șmecher.

Pe lângă chitară, Roger mai avea în bagaje și, o anumită atitudine. Spre deosebire de cei mai mulți dintre noi, înainte de a veni la colegiu, el lucrase câteva luni într-un birou de arhitectură. Asta îi dădea o idee un pic mai sofisticată despre direcția în care ar putea să ducă toată pregătirea asta și afișa o expresie de dispreț față de cei mai mulți dintre noi, care cred că îi descuraja până și pe profesori.

Un coleg, Jon Corpe, își amintește foarte bine impactul pe care îl avea Roger la Poly: „Înalt, sfrijit, cu pielea albă, arăta precum Străinul Fără Nume. Căra cu el chitara la care cânta încet, în atelier, sau tare – în Biroul Studenților Instrumentiști (aceasta era biroul clubului de teatru al Poly, una dintre camerele noastre de repetiție). Pentru mine, Roger va fi întotdeauna undeva departe, cântând cântece de jale".

Ni se cerea uneori să formăm echipe pentru finalizarea unei sarcini de lucru, astfel că, odată, în anul întâi, Roger și cu mine ne-am unit forțele cu Jon Corpe ca să proiectăm o căsuță. Proiectul nostru de construcție a fost primit destul de bine, în ciuda faptului că era total nepractic, dar asta în primul rând pentru că Jon era un student excelent care părea fericit să se concentreze pe arhitectură, în vreme ce eu și Roger îi cheltuiam subvenția de cercetare pe curry și pe instrumente muzicale.

Nu era ușor să lucrezi cu Roger. De regulă, plecam din Hampstead, în North London, unde încă locuiam cu părinții, și tăiam orașul doar ca să găsesc lipit pe ușă un bilet de la Roger – „Sunt la Café des Artistes". De regulă, nu avea un domiciliu stabil; o vreme locuise într-un *imobil* extrem de auster chiar lângă King's Road în Chelsea. Fără apă caldă – se spăla la baia comunală Chelsea, la capătul străzii –, fără telefon și cu câțiva colocatari duși rău de tot: poate că experiența asta a constituit pentru el un avantaj în a face față vieții de turneu, însă, practic vorbind, îi era extrem de greu să-și instaleze o planșetă de desen.

Deși port cu mine imaginea, sunetele și miresmele locuințelor lui Roger, am doar puține amintiri clare despre Rick din acea perioadă și nici el nu-și amintește mai mult. Cred că Rick a înțeles imediat ce a venit la colegiu că arhitectura nu era pentru el – după cum spune, a fost o alegere total arbitrară, sugerată de un consilier de carieră –, însă celor de la Poly le-a trebuit un an întreg ca să ajungă la aceeași concluzie. Dar, odată ce ambele părți au căzut de acord în privința asta, Rick a plecat să-și caute un alt drum, ajungând la London College of Music.

Ceea ce înregistrează istoria e faptul că Rick s-a născut la Pinner, că tatăl său, Robert, era biochimist-șef la Unigate Dairies și că locuința familiei era în Hatch End, la marginea Londrei: acolo Rick frecventase școala primară Haberdashers Aske's. Pe când era elev, a cântat la trompetă și a susținut întotdeauna că el cântase la pian înainte să meargă pe picioare... dar apoi adăuga că nu mersese pe picioare până la vârsta de zece ani. De fapt, un picior rupt la vârsta de doisprezece ani – și două luni petrecute în pat – a fost ceea ce i-a adus drept companie o chitară, nu însă și un instructor. Rick a învățat singur să cânte, folosindu-și propria digitație, iar mai târziu, încurajat de mama sa, Daisy, o galeză, a folosit aceeași metodă pentru pian. Această metodă autodidactică a creat sunetul și stilul unice ale lui Rick și, probabil, tot ea

l-a împiedicat să-și câștige vreodată existența ca profesor de tehnică la vreo școală de muzică.

După ce a cochetat puțin cu skiffle-ul*, Rick a căzut sub influența trad jazzului, cântând la trombon, saxofon și pian. Îmi pare rău să spun că, odată, a mărturisit că folosea un melon ca surdină pentru trombon. S-a dus să-i vadă pe Humphrey Lyttelton și Kenny Ball, la Eel Pie Island, și pe Cyril Davies, unul dintre părinții R&B-ului britanic, la Railway Tavern, în Harrow. De asemenea, făcea autostopul sau se ducea cu bicicleta la Brighton, în weekenduri, înainte ca moderniștii** să meargă acolo cu scuterele, și a adoptat stilul vestimentar al unui raver (cămașă fără guler, vestă și, la ocazii speciale, melon). Înainte să ajungă la Poly, a lucrat o scurtă vreme ca asistent de livrări la Kodak, unde experiența sa de lucru s-a limitat la observarea șoferilor care, în miezul zilei, trăgeau pe dreapta ca să joace golf înainte de a se întoarce la depozit, seara la opt, ca să-și ponteze ziua și să ceară să fie plătiți pentru ore suplimentare.

Amintirile mele despre Rick la colegiu sunt legate de cineva liniștit, introvertit, cu un cerc de prieteni din afara Poly. Jon Corpe își amintește că „Rick era un bărbat bine, cu gene lungi, lascive care le făcea pe fete să se intereseze de el".

În primul nostru an de colegiu, Rick, Roger și cu mine făceam parte dintr-o formație creată de Clive Metcalfe, un alt student la Poly, care cânta în duet cu Keith Noble, unul dintre colegii noștri. Sunt sigur că adevăratul inițiator al trupei a fost Clive: el chiar putea să cânte puțin la chitară și, în mod clar, petrecuse multe ore învățând cântecele. Noi, ceilalți, fuseserăm toți recrutați în cel mai informal mod cu putință – „Mda, mă pricep puțin la cântat" – și nu

---

* Un fel de muzică populară americană cu influențe de jazz, folk, blues cântată îndeosebi acasă cu instrumente improvizate. A devenit destul de populară în Marea Britanie la începutul anilor 1950 (n.r.).

** În original „mods". O subcultură identificată la nivel popular cu modernismul, apărută în Londra anilor 1950-1960, caracterizată printr-un stil vestimentar considerat excentric la acea vreme, prin pasiunea pentru motociclete și consumul de amfetamine (n.r.).

pentru că ne-ar fi mistuit vreo ambiție. Această primă trupă de la Poly – Sigma 6 – era compusă din Clive, Keith Noble, Roger, eu și Rick, la partea vocală contribuind uneori Sheila, sora lui Keith. Poziția lui Rick era puțin cam delicată pentru că nu avea o orgă electronică. El ar fi cântat dacă pubul ar fi avut un pian, dar, fără niciun fel de amplificare, era puțin probabil că cineva l-ar fi auzit din cauza bateriei și a amplificatoarelor VoxAC30. Dacă nu era niciun pian disponibil, ne amenința că-și aduce trombonul.

Prietena lui Rick – și viitoarea sa soție, Juliette era mai mult artist invitat, cu un repertoriu compus din diferite piese de blues, inclusiv „Summertime" și „Careless Love", pe care le cânta foarte bine. Juliette, care studiase limbi moderne la Poly, a plecat la universitate la Brighton la sfârșitul primului nostru an, tot atunci când Rick s-a dus la London College of Music. Dar, din punct de vedere muzical, aveam de-acum destule lucruri în comun pentru ca prietenia noastră să continue.

Cred că formația se stabilizase mai degrabă în jurul membrilor săi mai slabi decât în jurul celor care erau mai buni. Pentru o scurtă perioadă, am avut un chitarist realmente capabil (știu că era bun pentru că avea un instrument frumos și un amplificator Vox adevărat), dar a plecat după câteva repetiții. Îmi amintesc că nu am încercat niciodată să stabilim oficial compoziția grupului: dacă apăreau doi chitariști, repertoriul se mărea pur și simplu, pentru că, fără îndoială, unul dintre ei știa un cântec pe care noi, ceilalți, nu-l învățaserăm. În acel moment, Roger a fost desemnat chitarist ritmic. S-a întors la bass abia mai târziu, când refuzul de a cheltui niște bani în plus pe o chitară electrică, plus venirea lui Syd Barrett l-au forțat să adopte o poziție mai umilă. Așa cum spunea el după aceea: „Mulțumesc lui Dumnezeu că nu am fost împins atât de jos încât să ajung la tobe". Trebuie să fiu de acord cu acest punct de vedere. Dacă Roger ar fi bătut la tobe, presupun că eu aș fi ajuns să fac parte din personalul tehnic al trupei...

La fel ca majoritatea trupelor debutante, petreceam mult mai mult timp vorbind, făcând planuri și propunând nume decât repetând. Concertele erau foarte puține și la intervale mari. Până în 1965, niciunul dintre concertele pe care le-am dat nu a fost strict comercial, în sensul că ele fuseseră organizate, de noi sau de alți colegi studenți, mai curând în scop privat decât în scop public. De regulă, erau petreceri la zile de naștere, la sfârșit de an sau chefuri studențești. Repetam într-o ceainărie de la subsol la Poly și, pe lângă cântecele potrivite pentru petreceri studențești, ca „I' m A Crawling King Snake" și piese ale formației The Searchers, lucram și la cântecele unui prieten de-al lui Clive Metcalfe, un student pe care îl chema Ken Chapman. Ken devenise managerul/compozitorul nostru. Tipărise cărți de vizită prin care oferea serviciile noastre pentru petreceri și s-a făcut o mare publicitate pentru prestația noastră – din fericire scurtă – sub numele de Architectural Abdabs, printr-o fotografie în care apăream destul de timizi și un articol în ziarul studențesc în care ne exprimam loialitatea față de R&B și nu față de rock. Din nefericire, versurile lui Ken aveau tendința de a merge un pic cam mult pentru noi pe partea baladesco-romanțioasă, cu versuri ca „Have you seen a morning rose?" (puse pe melodia lui „Für Elise") și „Mind the gap". Dar, până la urmă, el a reușit să trimită un demo cu piesele astea unui editor bine-cunoscut, Gerry Bron, care a venit la o audiție a trupei și a cântecelor. Noi am repetat strașnic pentru această oportunitate, dar nu prea ne-a ieșit. Lui Gerry i-au plăcut mai mult cântecele decât formația (bine, asta-i ceea ce ne-a spus nouă Ken), însă nici ele n-au avut succes.

La începutul celui de-al doilea an de studenție, în septembrie 1963, Clive și Keith au decis să se lanseze pe cont propriu ca duo și, astfel, următoarea variantă a formației a început să se coaguleze în jurul unei case al cărei proprietar era Mike Leonard. Mike, care avea pe atunci în jur de 35 de ani, era tutore part-time la Poly și, în afară de dragostea sa pentru arhitectură, era fascinat

de percuția etnică și de interacțiunea între ritm, mișcare și lumină, despre care povestea cu entuziasm în timpul prelegerilor sale. În septembrie 1963, când începuse să predea și la Hornsey College of Art, Mike și-a cumpărat o casă în North London și își dorea niște locatari care să-i plătească o chirie.

Stanhope Gardens numărul 39, în Highgate, este una dintre acele case confortabile, în stil edwardian, cu camere spațioase și tavane înalte. Mike era pe cale de a transforma parterul într-un apartament, deasupra fiind locuința sa – cam prea exotică – și atelierul de desen. Deschisese mult din acoperiș și crease un spațiu larg, ideal pentru repetiții, dar, din fericire pentru el, scările erau prea abrupte și noi rar aveam suficientă energie ca să tragem tot echipamentul până sus.

Mike avea, de asemenea, nevoie de un ajutor part-time la biroul său, unde munca de proiectare a toaletelor pentru școli, solicitată de London County Council, îi permitea să finanțeze designul și execuția instalațiilor de lumini pe care le construia acasă; acestea foloseau discuri perforate de metal sau de sticlă cu elemente din Perspex, învârtite de motoare electrice, pentru a arunca pe perete modele de lumină. Sugestia lui Mike ca noi să-i devenim chiriași părea ideală, așa că Roger și cu mine ne-am mutat la el. În următorii trei ani, Rick, Syd și diverse alte cunoștințe au locuit cu toții acolo, în diferite perioade; atmosfera locului a fost surprinsă într-un episod mai vechi al documentarului *Tommorow's World* de pe BBC, care a prezentat cum funcționa una dintre instalațiile de lumini ale lui Mike, în vreme ce noi repetam la parter (programul prezicea, curajos, că, în anii 1970, toate sufrageriile din țară vor avea propriile instalații de lumini).

Mike avea două pisici pe care le chema Tunji și McGhee – una, birmaneză, cealaltă, siameză –, de care și eu și Roger eram foarte atașați. Ca urmare, Roger a continuat să aibă ani de zile o pasiune pentru pisici. Cred că găsea reconfortantă agresivitatea lor arogantă. Pereții

casei erau acoperiți cu iederă, iar Mike, după ce agăța un coș peste ea, își chema pisicile la masă folosind un claxon vechi de motocicletă. Pisicile încetau să mai terorizeze cartierul și veneau în fugă, săreau prin cutia de scrisori și apoi începeau să se cațere ca nebunele pe pereți și de-a lungul pervazurilor de la ferestre până găseau coșul, uneori agățat de tavanul biroului de desen.

Stanhope Gardens a însemnat o adevărată schimbare pentru activitatea noastră muzicală. Mulțumită unui proprietar indulgent, aveam propriul nostru spațiu permanent de repetiție: ba chiar am folosit o vreme numele de Leonard's Lodgers. Repetițiile aveau loc în camera din față a apartamentului unde tot echipamentul era permanent pregătit. Din păcate, asta făcea dificil orice studiu și, cum camera era și dormitorul meu și al lui Roger, de somn nici nu se mai punea problema. Vecinii se plângeau, firește, deși amenințarea cu darea în judecată pentru zgomot nu s-a materializat niciodată; dar, pentru orice eventualitate, din când în când le mai alinam suferința și închiriam o sala de repetiții, în apropiere, la Railway Tavern pe Archway Road.

Mike nu s-a plâns niciodată. De fapt, el a devenit un participant activ. Era un pianist priceput și l-am convins să cumpere o orgă electrică Farfisa Duo și, pentru o vreme, a devenit clăparul nostru. Mike încă mai are Farfisa. Celălalt mare bonus a fost că Mike ne-a permis accesul la experimentele de sunet și lumină care aveau loc la Hornsey College. Roger, în special, a petrecut multe ore acolo lucrând cu instalațiile de lumină și a devenit un fel de asistent de facto al lui Mike.

Așadar, în anul al doilea de colegiu, am locuit la Stanhope Gardens, am repetat, am mai avut câte un concert și ne-am continuat, cu întreruperi, studiile. Următoarea schimbare cu adevărat semnificativă pentru destinul nostru a fost sosirea lui Bob Klose, în septembrie 1964. Bob, un alt produs al liceului de băieți Cambridgeshire, a venit la Londra împreună cu Syd Barrett și s-a înscris la Școala de Arhitectură la doi

ani după noi. Bob a putut să se mute direct la Stanhope Gardens deoarece eu plecasem din apartament pe timpul verii și mă întorsesem acasă, la Hampstead. Devenise destul de evident că, dacă voiam să rămân la Poly, ceea ce părea o idee bună pe atunci, ar fi trebuit să lucrez mai mult, iar studiul la Stanhope Gardens era imposibil.

Reputația de chitarist a lui Bob era bine cunoscută și pe deplin meritată. A fost o încântare să intru împreună cu el într-un magazin de chitare unde până și vânzătorii ăia îngâmfați au fost impresionați de acordurile sale de jazz în stilul lui Mickey Baker* și de digitația sa fulgerătoare, deși – din punctul nostru de vedere – din păcate, el aprecia mai mult chitarele semiacustice, mai conservatoare, decât Fenderul Stratocaster. Muzical vorbind, cu Bob ne simțeam mai încrezători, dar cum Keith Noble și Clive Metcalfe părăsiseră amândoi și Poly, și formația, eram disperați după un solist. Filiera Cambridge a funcționat din nou, iar Bob ni l-a adus pe Chris Dennis. Era puțin mai bătrân decât noi și făcuse parte din câteva dintre trupele mai bune de pe scena muzicală a Cambridge-ului. Chris era asistent stomatolog la RAF și era staționat la Northolt. Nu avea mașină (în general, eu eram șoferul – și conduceam tot Austinul „Chummy"), dar poseda un sistem Vox PA format din două coloane și un amplificator separat, cu canale individuale pentru microfoane. La nevoie, puteam să punem și chitarele prin PA. Cu tot echipamentul ăsta, bineînțeles că lui Chris i s-a garantat automat poziția de vocalist.

Ca *solist* al formației – numită acum The Tea Set –, Chris avea tendința nefericită de a imita cu muzicuța mustața lui Hitler, spunând: „Îmi cer scuze, oameni buni!" și anunțând fiecare număr („cu un aplomb mortal", cum spune Bob Klose) cu „privind prin nodurile de la piciorul de lemn al bunicii". Dacă Chris ar fi rămas cu trupa, bănuiesc că obiceiul ăsta s-ar fi dovedit un

* MacHouston Baker (15 octombrie 1925 – 27 noiembrie 2012), cunoscut sub numele de Mickey Baker, este unul dintre cei mai apreciați chitariști din lumea jazzului (n.r.).

handicap în momentul când Floyd a devenit – după cum sunt informat din surse de încredere – marea iubire a inteligheției londoneze underground.

Ne-am despărțit de Chris la scurt timp, atunci când Syd Barrett a început să cânte cu noi în mod regulat. Roger îl cunoștea pe Syd de la Cambridge – mama lui Roger îi fusese profesoară lui Syd în școala primară – și plănuiserăm să îl aducem în trupă chiar înainte de venirea lui la Londra pentru a studia la Camberwell College of Art. Am putea spune că a fost mai degrabă o situație în care Syd a venit alături de noi decât una în care el să-și facă o trupă. Bob Klose își amintește bine momentul: „Mi-aduc aminte repetiția care i-a pecetluit soarta lui Chris Dennis. Era în podul de la Stanhope Gardens. Chris, Roger, Nick și eu lucram la niște piese R&B care erau în vogă pe atunci. Syd, care ajunsese mai târziu, privea tăcut din capătul scărilor. Când am terminat, a zis: «Da, a sunat foarte bine, dar nu văd ce aș putea face eu în formație»".

Deși Syd nu era sigur unde s-ar fi potrivit, a simțit corect că ar fi trebuit să ni se alăture. Prin urmare, zilele lui Chris Dennis și ale sistemului său PA erau numărate. Și pentru că Bob fusese responsabil cu recrutarea lui Chris, Roger a decis, în consecință, că tot el trebuia să se ocupe și de procedura de dez-recrutare – sarcină pe care Bob a îndeplinit-o la un telefon public din stația de metrou de pe Tottenham Court Road. Și s-a mai potrivit și ca, tot atunci, Chris să fie trimis la post în străinătate. Și așa, parțial prin neprezentare, Syd a devenit *front man*.

Pentru că n-am amintiri din copilărie despre Syd, nu pot să spun decât că, atunci când l-am întâlnit prima oară, în 1964, era foarte mișto. Într-o perioadă când fiecare era *cool* într-o manieră foarte adolescentină, studiată, Syd nu avea niciun fel de fițe; ceea ce mi-amintesc, de la prima noastră întâlnire, este faptul că s-a sinchisit să vină la mine și să se prezinte.

În comparație cu educația noastră, a tuturor, se prea poate ca educația lui Syd, la Cambridge, să fi fost cea

mai boemă și mai liberală. Tatăl său, Arthur, profesor universitar și medic patolog, și mama sa, Winifried, l-au încurajat mereu în cariera sa muzicală. Ei au fost de acord, ba chiar l-au încurajat ca repetițiile primelor trupe ale lui Syd să aibă loc în camera lor de la stradă. La începutul anilor 1960, ăsta era un comportament progresist din partea părinților. Alături de muzică, interesul și talentul pentru pictură al lui Syd au fost evidente încă din perioada în care era la liceul Cambridgeshire, de unde a plecat, imediat după moartea tatălui său, ca să studieze arta la Cambridge Tech. O veche cunoștiință a sa, David Gilmour, era și el acolo și studia limbi moderne. Cei doi se înțelegeau bine – întâlnindu-se în pauzele de prânz pentru un jam session cu chitare și muzicuțe – și, mai târziu, au petrecut o vară în sudul Franței, făcând autostopul și cântând pe stradă.

Syd nu a fost mereu Syd – fusese botezat Roger Keith, dar la clubul la care mergea, Riverside Jazz, un pub din Cambridge, unul dintre membrii marcanți era un baterist pe care-l chema Sid Barrett. Obișnuiții clubului l-au poreclit imediat pe nou-sositul Barrett, „Syd", însă cu „y" pentru a evita o confuzie totală, iar pentru noi ăsta a fost întotdeauna numele lui.

Storm Thorgerson și-l amintește pe Syd ca fiind un membru interesant, dat nu neapărat cel mai interesant, al unui grup de prieteni talentați care locuiau în Cambridge, cu toții entuziasmați de eleganța și cultura orașului și a zonei. Syd arăta bine, era drăguț, amuzant, cânta puțin la chitară și, uneori, fuma câte-un joint. Dar e sigur că intrarea sa în trupă, la Londra, nu a produs nicio schimbare bruscă a gusturilor noastre muzicale. Lui Syd îi plăceau coverurile după Bo Diddley, Stones și R&B care formau grosul repertoriului nostru. Storm își mai aduce aminte și că Syd îi adora pe Beatles, într-o vreme când cei mai mulți dintre prietenii lui îi preferau pe Stones.

Așa cum Stanhope Gardens ne-a rezolvat problemele legate de repetiții, Poly era un loc deja pregătit pentru spectacole. Am impresia că, de fapt, noi ar fi trebuit să

muncim foarte mult la colegiu. Cursul de arhitectură implica foarte mult studiu individual, iar serile, acasă – și mai târziu în apartamentele în care am locuit – le petreceam lucrând sau cel puțin încercând să o facem, lăsând deoparte alte distracții. În timpul săptămânii mergeam foarte rar la cluburi sau în baruri, însă vineri seara ne puteam relaxa în pub și, în weekenduri, erau regulat evenimente la Poly. Acestea aveau loc într-o sală mare care semăna cu una de sport. La unul dintre capete era o scenă pentru diferite activități și unde, uneori, se jucau piese de teatru. Petrecerile nu însemnau altceva decât dans, cu un magnetofon din care răsunau ultimele hituri, dar, din când în când, mai venea și câte o trupă live.

Fiind singura formație a casei, am reușit de câteva ori să cântăm în deschidere pentru trupa principală. Acest lucru a însemnat o evoluție importantă pentru noi și munciserăm din greu ca să prindem ocazia asta. Probabil că ne-ar fi și plătit, însă nu mult; dar ceea ce ne încânta pe noi era perspectiva de a cânta. Nu ne înspăimânta gândul că o să fim pe scenă – oricum, nu trebuia să facem altceva decât să ne ducem și să cântăm niște coveruri ca să danseze oamenii –, ci eram copleșiți de profesionalismul celor care făceau asta tot timpul. Maniera în care ei își făceau setul scotea în evidență prăpastia care exista între o formație ce trăia din cântat și un grup studențesc part-time ca al nostru.

Îmi amintesc, în special, că eram un susținător al trupei The Tridents, pe atunci cu Jeff Beck la chitară. The Tridents a fost prima trupă a lui Jeff cu care a ieșit, cumva, pe piață și își creaseră o bună reputație; dar mai semnificativ este faptul că, atunci când Jeff a plecat de la The Tridents, a făcut-o pentru a prelua rolul lui Eric Clapton la The Yardbirds și și-a sporit reputația ca unul dintre cei mai mari chitariști de blues rock, dar, totodată, ca unul capabil să creeze și „Hi Ho Silver Lining", piesă clasică a petrecerilor pentru domnișoare.

În preajma Crăciunului 1964, am intrat pentru prima dată într-un studio de înregistrări. Am tras sforile

printr-un prieten al lui Rick care lucra la un studio în West Hampstead și care ne-a lăsat să-l folosim pe gratis când nu mai era nimeni acolo. Sesiunea (de înregistrare) includea o versiune a unei piese clasice R&B, „I'm a King Bee" și trei cântece scrise de Syd: „Double O Bo" (Bo Didley combinat cu tema din 007), „Butterfly" și „Lucy Leave". Acestea au devenit cântecele noastre de referință pentru demo, pe o bandă de ¼ și un număr limitat de viniluri, fiind de neprețuit pentru că multe localuri le cereau înainte de audițiile live.

În mod curios, cam pe-atunci, un cântec de-al lui Rick, intitulat „You Are the Reason Why", fusese publicat și difuzat ca fața B a unui single numit „Little Baby" de către o mică firmă cunoscută sub numele de Adam, Mike and Tim, și, astfel, Rick a primit un avans de publicare de 75 de lire, cu multă vreme înainte ca vreunul dintre noi să fi știut ce însemna cu adevărat „jupuială"...

În primăvara lui 1965, am reușit să obținem o rezidență la Countdown Club, într-un beci pe Palace Gate 1 A, chiar lângă strada Kensington High. Countdown Club era la subsolul unui hotel sau bloc, ceea ce, desigur, aducea după sine probleme legate de nivelul de zgomot care emana din club. Countdown nu avea niciun fel de temă decorativă sau de atmosferă. Era un loc creat pentru muzică, având o clientelă relativ tânără, iar băuturile erau destul de ieftine. Cred că ideea era că, dată fiind lipsa de publicitate, proprietarii se așteptau ca grupuri ca al nostru să-și aducă o gașcă mare de prieteni care să-i susțină și care să-și refacă forțele la bar.

Cântam de pe la nouă seara până la două dimineața, cu două pauze. Trei seturi de câte 90 de minute fiecare însemna că, pe măsură ce ni se termina repertoriul și alcoolul afecta memoria scurtă a audienței, spre sfârșitul serii începeam să repetăm cântecele. Începeam, de asemenea, să înțelegem și faptul că un cântec putea fi extins prin solouri lungi. Am început să adunăm o varietate mai mare de melodii, precum și un grup mic, dar loial de admiratori. Deși, inițial, foloseam amplificarea,

nu am avut success decât în două sau trei seri când clubul a primit un avertisment pentru tulburarea liniștii. Eram atât de disperați să avem de lucru (aceasta era, pe-atunci, singura noastră cântare care ne aducea niște bani), încât ne-am oferit să cântăm acustic. Roger a făcut rost, cumva, de un bass dublu, Rick a șters praful de pe pianină, Bob și Syd cântau la chitară acustică și eu foloseam o pereche de mături. Știu că repertoriul includea „How High The Moon", una dintre melodiile cu care defila Bob, și „Long Tall Texan", dar și alte numere care au fost de mult uitate.

În același timp, am avut audiții pentru două potențiale oportunități de carieră. Una era ca trupă de deschidere la un club numit Beat City. Cei de la club căutau formații și dăduseră un anunț în *Melody Maker*, revistă săptămânală care – până în anul 2000, când s-a închis – publica informații de genul „Se caută muzicieni..." („un acordeonist abil..." s-a aflat ani de zile în capul listei). Am văzut anunțul pentru Beat City și ne-am dus și noi, și am cântat câteva dintre compozițiile proprii. Ne-au respins.

O altă audiție a fost pentru *Ready Steady Go!*, pe-atunci cel mai tare show muzical, în care tineri groovy puteau fi văzuți dansând pe muzica unor trupe groovy tinere. Difuzat pe ITV, un canal comercial destul de nou, putea fi ceva mai radical decât ar fi îndrăznit să fie BBC. Din păcate însă, până și producătorii lui *Ready Steady Go!* ne-au considerat cam *prea* radicali pentru spectatorul mediu și ne-au spus că le-ar plăcea să ne audă din nou, însă data viitoare să cântăm melodii cu care să fie mai obișnuiți. Dar, cel puțin, s-au arătat suficient de interesați și au avut decența să ne cheme pentru o nouă audiție săptămâna următoare. A fost un motiv suficient de bun ca să mă duc pe strada Carnaby și să-mi cumpăr un sacou în pătrățele, alb cu negru, și o pereche de pantaloni evazați de hipster pe care audiența avea să-i vadă fluturând în fața camerelor. A fost și o ocazie să văd live formații ca Rolling Stones și Lovin'Spoonful.

O altă idee creață ca să ne lansăm cariera a fost să participăm la concursuri rock. Am intrat în vreo două.

Unul a fost un eveniment local, la Country Club, în North London. Mai cântaserăm acolo de vreo două ori și aveam și câțiva fani, așa că am ajuns în finală fără prea mare dificultate. Dar aici ne-am lovit de un obstacol. Ne înscriseserăm și la un alt concurs, mai mare, Beat Contest, organizat de *Melody Maker* (Beat era un cuvânt folosit la greu în deceniul ăla). Trimiseserăm nerăbdători banda demo împreună cu fotografii ale trupei, făcute în grădina din spatele casei lui Mike, remarcabile prin costumul nostru de scenă cu cămăși cu guler înalt și cravatele italiene împletite, albastre, toate de la Cecil Gee de pe Charing Cross Road.

Se pare că demoul și cravatele împletite au făcut diferența. Dar, după ce am câștigat intrarea în concurs, am constatat că ne venea rândul să cântăm în aceeași seară în care era și finala concursului de la Country Club. Finala nu putea fi schimbată, după cum nu putea fi schimbată nici ordinea trupelor, deoarece concursul *Melody Maker* era o chestie elaborată care îi permitea unui promoter să facă bani vânzând un număr mare de bilete susținătorilor fiecărei formații în încercarea de a umple urna de vot. Până la urmă, am reușit să negociem cu o altă trupă să ne lase pe noi să intrăm primii. Era, fără îndoială, cea mai proastă plajă de timp cu putință (și, cu toate că nu a contat prea mult, până și bannerul nostru a fost scris greșit – Pink Flyod). Intervalul care ne fusese alocat inițial s-a dus la câștigători, St Louis Union, cărora nu le venea să creadă ce noroc au avut – și care, după aceea, au câștigat și premiul întâi la nivel național. După ce-am cântat, am fugit la Country Club, unde, pentru că am întârziat, am pierdut orice șansă la locul întâi. Asta i-a permis unei formații numite The Saracens să primească onorurile și să prindă ea șansa unei cariere.

Bob Klose a părăsit formația în vara lui 1965 atât la insistențele tatălui său, cât și ale colegilor săi tutori. A mai cântat cu noi de câteva ori, pe furiș, însă – chiar dacă îl pierdeam pe cel pe care îl consideram a fi cel mai bun muzician dintre noi – acest lucru n-a părut a fi un mare pas înapoi. Această capacitate remarcabilă de anticipare –

sau lipsă absolută de imaginație – avea să devină ceva obișnuit.

Ca să capăt experiență, urma să încep să lucrez timp de un an pentru tatăl lui Lindy, Franck Rutter, la biroul său de arhitectură de lângă Guilford. Roger este cel căruia trebuie să îi mulțumesc pentru că ajunsesem până aici cu examenele, pentru că el m-a îndrumat printre misterele matematicilor structurale când eram în pericol să pic și la reexaminare. Pe de altă parte, Roger a repetat un an și i s-a spus să facă ceva practică, în ciuda faptului că fusese lăudat de un examinator extern. Cred că, în cele din urmă, profesorii răspundeau astfel la disprețul pe care Roger îl afișase multă vreme față de ei, combinat cu dezinteresul său tot mai mare de a veni la cursuri. Decizia lor a fost fie pură răzbunare, fie pur și simplu n-aveau chef să-l mai vadă o vreme.

Frank era un arhitect bun, practic, dar și un admirator al noii mișcări și era un foarte bun cunoscător al istoriei arhitecturii. Într-un fel, el reprezenta cumva modelul pe care mi l-aș fi dorit dacă aș fi ales cariera de arhitect. Terminase recent construcția universității din Sierra Leone și începuse să lucreze la o universitate din Guyana Britanică – proiectul la care lucram când am venit ca cel mai începător dintre începători. Deși implicarea mea era destul de redusă, mi-a devenit foarte clar că făcusem trei ani de arhitectură, dar habar n-aveam cum să transpun planurile de pe planșetă în realitate. A fost ceva care mi-a zguduit încrederea.

Locuiam în casa familiei Rutter din Thursley, în sudul Guildfordului, o casă suficient de mare ca să găzduiască atât birourile de desen ale numeroșilor ucenici ai lui Frank, cât și familia mare și oaspeții. Terenurile întinse ne dădeau posibilitatea, foarte civilizată, să jucăm crochet pe iarbă în pauza de prânz. Ca o coincidență, mai târziu, Frank i-a vândut casa lui Roger Taylor, bateristul de la Queen.

Am continuat să cântăm toată toamna, de obicei sub numele de The Tea Set, dar aveam de-acum încă un nume,

creat de Syd. Numele a apărut sub presiune. Cântam, ca The Tea Set, la o bază a RAF, cred că la Northolt, aproape de Londra, și, dintr-odată, am aflat că, în mod extraordinar, mai era programată o altă trupă care se numea tot Tea Set. Nu sunt sigur dacă ceilalți The Tea Set aveau prioritate, pentru că intrau primii sau veneau după noi, însă trebuia să găsim rapid o alternativă. După ce Syd a vociferat puțin, a inventat numele de Pink Floyd Sound, folosind prenumele a doi venerabili muzicieni de blues, Pink Anderson și Floyd Council. Deși s-ar putea să mai fi auzit de ei, numele nu ne erau foarte cunoscute; a fost ideea lui Syd. Și a rămas.

Este extraordinar cum o decizie de moment poate deveni ceva permanent și confortabil, cu implicații profunde și de durată. Rolling Stones și-au ales numele într-o situație destul de asemănătoare atunci când Brian Jones a trebuit să le dea celor de la *Jazz News* numele formației sale și a văzut piesa „Rollin' Stones Blues" pe un album al lui Muddy Waters. Din asta s-au născut deceniile de promovare, calamburile și asocierile. În cazul nostru, când am devenit una dintre formațiile underground rezidente, am avut noroc pentru că însăși combinația abstractă dintre Pink și Floyd avea o conotație adecvată și vag psihedelică, pe care un nume ca Howlin' Crawlin' King Snakes poate că nu ne-ar fi conferit-o.

Aveam foarte rar concerte în afara Londrei pentru care să fim efectiv plătiți. Am cântat la un eveniment ținut la un conac mare, numit High Pines la Esher, în Surrey, și în octombrie 1965, la o mare petrecere la Cambridge, când prietena lui Storm Thorgersson, Libby January, și sora ei geamănă, Rosie, au împlinit 21 de ani. Printre cei care au cântat cu noi în seara aia, au fost Jokers Wild (cu unul pe care-l chema David Gilmour) și un tânăr cântăreț de folk pe nume Paul Simon. Storm își amintește că acea petrecere a reprezentat ruptura clară dintre generații. Părinții lui Libby organizaseră petrecerea și invitaseră mulți prieteni de-ai lor care erau în costume și rochii de seară. Prietenii lui Libby și ai surorii ei, în majoritate

studenți, purtau haine largi, proto-hippy și preferau muzica lor tare. La puțin timp după aceea, tatăl lui Libby, dezaprobându-l pe tânărul Thorgersson, chiar i-a oferit lui Storm un cec în alb pentru a se face nevăzut – definitiv.

Deși în acel moment nu era ceva evident, următoarea noastră oprire importantă a fost pentru un concert la Marquee, în martie 1966. Până atunci, reputația noastră se bazase pe combinația dintre Syd, ca solist, și legătura pe care o aveam cu activitățile ciudate din atelierul de sunet și lumină de la Hornsey College. Nu cred că aveam mai mult de patru sau cinci cântece originale, dintre care cele mai multe fuseseră înregistrate atunci când făcuserăm demoul la Broadhurst Gardens.

Singurul concert care ar fi putut să atragă mai multă atenția asupra noastră fusese la Essex University. La balul lor împărțeam afișul cu Swinging Blue Jeans, care și-a făcut apariția, și cu Marianne Faithfull, care ar fi trebuit să apară – dacă reușea să se întoarcă în timp util din Olanda. Nu suna prea încurajator. Noi mai purtam încă numele de The Tea Set, deși trebuie să fi lăsat impresia că eram într-un fel de tranziție către psihedelic, deoarece, în ciuda faptului că aveam în repertoriu „Long Tall Texan" pe care îl cântam toți cu acompaniament de chitară acustică, cineva aranjase proiectarea unor diapozitive și a unui film. Îmi imaginez că doar cineva care a fost la concertul ăsta sau zvonurile ulterioare despre el puteau fi răspunzătoare pentru faptul că am ajuns la Marquee...

Am văzut acest contract cu Marquee ca pe o mare ocazie de a pătrunde în circuitul cluburilor, deși se dusese vorba despre acest concert că era un eveniment cu totul special, o experiență numită „Călătoria", pentru care clubul fusese rezervat privat. A avut loc într-o duminică după-amiază și, în mod sigur, niciunuia dintre obișnuiții clubului Marquee nu i-ar fi trecut prin minte să vină.

Întregul eveniment mi s-a părut destul de ciudat. Noi eram obișnuiți să cântăm la petreceri R&B, unde taxa de intrare era o halbă de bere. Brusc, cântam la un

„happening“ și eram încurajați să dezvoltăm solourile extinse pe care, atunci când eram în rezidență la Country Club, le făceam doar ca să lungim cântecele. Organizatorii ne-au cerut să ne întoarcem la Marquee pentru alte evenimente similare, duminica după-amiază, care au devenit apoi cunoscute sub numele de Spontaneous Underground. A fost ceva întâmplător, dar altfel nu l-am fi cunoscut niciodată pe Peter Jenner.

Peter terminase de curând facultatea la Cambridge, dar, cu toate astea, nu cunoscuse niciun fan Pink Floyd în timpul facultății (mai exista încă separația clară între băieții de familie bună și cei din mahala). Acum lucra la Departamentul de Administrație Socială la London School of Economics predând sociologia asistenței sociale și economie și era implicat, totodată, într-o casă de discuri numită DNA. Era, după cum spunea el, „nebun după muzică“, mai ales după jazz și blues, și înființase DNA împreună cu John Hopkins, Felix Mendelssohn și Ron Atkins, pentru a reflecta gama largă a intereselor lor muzicale: „Am vrut ca DNA să fie o chestie de avangardă, avangardă a orice: jazz, folk, muzică clasică, pop“.

La sfârșitul anului școlar, într-o duminică, Peter dădea note la o mulțime de lucrări și, la un moment dat, a trebuit să facă o pauză și să ia o gură de aer proaspăt. S-a decis să se ducă peste drum de clădirea LSE, din Holborn, la Marquee Club, pe strada Wardour, unde știa că era o petrecere privată. Aflase de ea de la o cunoștință pe care o chema Bernard Stollman, al cărui frate, Stephen, conducea ESP, o casă de discuri americană mai simandicoasă, care lucra cu trupe ca The Fugs și care îl inspirase în înființarea DNA.

Peter își amintește: „DNA lucrase ceva cu AMM, un grup de improvizație liberă, înregistrând un album într-o singură zi, pe strada Denmark. Afacerea era putredă: 2%, din care trebuiau plătiți timpul de studio și, probabil, și artiștii și, în calitate de economist, am ajuns la concluzia că 2% dintr-un album de 30 de lire însemnau doar șapte pence și mi-ar fi trebuit îngrozitor de multe tranșe de

câte șapte pence ca să câștig 1 000 de lire, sumă care întruchipa pentru mine ideea de avere. Am hotărât că, dacă DNA avea să funcționeze, ne trebuia o trupă pop. Asta aveam în minte atunci când i-am văzut pe Pink Floyd Sound la Marquee Club, în duminica aia. M-am gândit că «Sound» în numele lor era destul de aiurea.

Îmi amintesc foarte clar că am văzut spectacolul. Trupa cânta, mai ales, chestii R&B ca «Louie Louie» și «Dust My Broom», cam ce cântau toți pe vremea aia. Nu puteam să înțeleg versurile, dar nimeni nu putea să audă versurile pe atunci. Însă ceea ce m-a intrigat era faptul că, în locul solourilor tânguitoare de chitară de la jumătatea melodiilor, ei făceau zgomotul ăsta neobișnuit. O vreme, nu am înțeles ce era. Și s-au dovedit a fi Syd și Rick. Syd avea un Binson Echorec și făcea lucruri bizare cu feedbackul. Rick producea și el niște acorduri ciudate, lungi, schimbătoare. Nick folosea ciocane de lemn. Ăsta a fost lucrul care m-a prins. Asta era avangardă! Vândut!"

Peter voia să intre în legătură cu noi și i s-a dat contactul lui Bernard Stollman. A venit până la Stanhope Gardens să ne vadă. „Roger a deschis ușa. Toți ceilalți plecaseră în vacanță pentru că era sfârșitul anului școlar. Așa că ne-am înțeles: «Ne vedem în septembrie!» Casa de discuri era un moft al meu, un hobby, așa că n-aveam nicio problemă să aștept. Roger nu-mi zisese să mă duc dracului. N-a fost decât un «Ne vedem în septembrie...»"

Când Peter venise la Stanhope Gardens, eu eram plecat în prima mea excursie cu buget redus în State. Călătoria în America era văzută mai degrabă ca o parte a educației mele continue în domeniul arhitecturii, o șansă să mă duc și să văd câteva dintre marile clădiri din SUA, decât ca un pelerinaj muzical la origini. Lindy era la New York – studiind dansul la Martha Graham Dance Company –, ceea ce era un alt motiv ca să plec, deoarece ar fi fost și ea liberă în vacanța de vară (întâmplător, Juliette, prietena lui Rick, era și ea la New York în același timp).

Am zburat cu un avion PanAm 707 și am petrecut două săptămâni la New York. Am făcut câteva vizite

culturale și în scop arhitectural – Guggenheim, MoMA, Lever Building –, dar am apucat să ascult și ceva muzică live. I-am văzut pe The Fugs și m-am dus la câteva concerte de jazz cu Mose Allison și Thelonius Monk la Village Vanguard și alte cluburi de jazz din Greenwhich Village. Am petrecut ceva timp prin magazinele de discuri. În Anglia, nu se aducea foarte multă muzică din afară, iar coperțile cartonate ale discurilor americane, care arătau foarte la modă în comparație cu echivalentele lor britanice destul de firave, erau trofee apreciate.

După acea, Lindy și cu mine ne-am cumpărat cu 99 de dolari un bilet de autobuz, de la Greyhound, care ne permitea un număr nelimit de călătorii timp de trei luni, și ne-am îndreptat spre vest într-o gigantică – pentru noi – călătorie non-stop de aproape 5 000 de kilometri de pe o coastă pe cealaltă a Americii –, oprindu-ne doar ca să punem benzină și să mâncăm ceva. În autobuz am cunoscut un cuplu de americani proaspăt căsătoriți – mirele se pregătea să plece în Vietnam, ceea ce, pentru noi, în 1966, nu însemna mare lucru; întreaga semnificație am priceput-o abia mai târziu și încă mă întreb uneori dacă tipul a supraviețuit.

San Francisco încă nu era capitala mondială a Verii Dragostei – „Summer of Love*". Haight-Ashbury era doar o simplă intersecție. Orașul era mult mai pregătit să ofere vizite (excursii la Alcatraz) și fructe de mare. De acolo am luat Greyhoundul spre est, către Lexington, Kentucky și ne-am întâlnit cu un prieten de la Poly, Don McGarry, și cu prietena lui, Deirdre. Don cumpărase un Cadillac vechi de prin anii 1950, cu frâne pe care nu te puteai baza și care făcea ca trecătorile prin munți să fie destul de palpitante. Am plecat aproape imediat – făcând, din când în când, câte un ocol în scopuri arhitecturale – la Mexico City unde am reușit să o ardem aiurea înainte să petrecem ceva timp la Acapulco, uimiți de cât de ieftin era totul în

* *Summer of Love* a fost un fenomen social care s-a desfășurat în timpul verii din 1967, când o mulțime de peste 100 000 de oameni, majoritatea dintre ei hipioți, a inițiat o schimbare culturală și politică de magnitudine mondială (n.r.).

extrasezon: camerele costau un dolar pe noapte. A urmat încă o călătorie epică înapoi la Lexington, înainte ca eu să mă întorc la New York și înapoi peste Atlantic.

În timpul acestei călătorii nu-mi bătusem capul prea mult cu Pink Floyd Sound. Nu mă gândeam decât că, din septembrie, aveam să mă întorc la rutina academică. Însă la New York, am dat peste un număr din *East Village Other* cu un reportaj de la Londra, despre formațiile în ascensiune, care menționa Pink Floyd Sound.

Să găsesc numele ăsta atât de departe de casă mi-a dat, cu adevărat, o nouă percepție asupra formației. Afișând o încredere emoționant de naivă în faptul că poți crede tot ce citești în ziare, articolul m-a făcut să înțeleg că formația putea să fie mai mult decât un simplu vehicul pentru propria noastră distracție.

# 2

# Going Underground

Când membrii formației Pink Floyd Sound s-au reîntâlnit la Londra, după vacanța de vară din 1966, Peter Jenner aștepta încă. S-a întors la Stanhope Gardens și a zis: „Am fi încântați să vă avem pe lista trupelor care colaborează cu casa noastră de discuri". Roger i-a spus că noi n-aveam nevoie de o casă de discuri, dar aveam nevoie de un manager.

Acest lucru ne-a reaprins instantaneu vagile noastre visuri de succes, iluzii care, altminteri, ar fi dispărut odată cu sfârșitul verii. Ușor surprinși de insistența sa, dar gata să profităm de orice ocazie, am fost de acord, în cele din urmă, ca Peter și partenerul său, Andrew King, să se ocupe de managementul formației. Mai târziu, când am avut o discuție cu privire la management, Andrew își amintește că aș fi spus atunci: „Nimeni altcineva nu vrea să ne managerieze, așa că tu ai putea la fel de bine..." Am văzut implicarea lor drept un pas important pentru noi, ceva ce ne dădea șansa să obținem o serie de lucruri esențiale dacă aveam să trecem vreodată de la amatori la profesioniști: o muncă regulată, plătită, un nivel de credibilitate și un echipament decent.

Peter și Andrew se cunoscuseră încă de pe băncile școlii, la Westminster. Tații lor erau amândoi vicari:

când Andrew urma să intre în ultimul an, părinții săi au trebuit să se mute din Londra și au decis să găsească o casă de creștini în care fiul lor să poată sta în timpul anului școlar. În consecință, Andrew a locuit cu familia Jenner în Southall, la vicariatul St. George. Peter era cu an an mai mic decât Andrew, așa că nu prea se cunoscuseră la școală, dar faptul că trăiau în aceeași casă i-a făcut să aibă interese comune. Cu tristețe trebuie să spun că nu-mi aduc aminte ca formația să fi primit vreo îndrumare spirituală din alianța profană ce s-a născut din prietenia lor. Însă Andrew a observat că grija pastorală este un instrument util de management în industria muzicală: „Într-un vicariat trebuie să fii gata să faci față la orice și oricui îți intră pe ușă".

În anul dintre examenele de admitere la Oxbridge și până în toamna când începeau cursurile, Andrew și Peter au plecat în State, printr-o altă filieră clericală (de data asta, episcopală), și au lucrat șase luni într-o distilerie de whiskey la Peking, Illinois, un loc de unde, în weekenduri, puteau ajunge ușor la Chicago și care le-a dat șansa să se îmbibe cu un amestec bogat de electric blues, jazz și muzică gospel.

Cei doi au ținut legătura în perioada studiilor universitare – Peter, la Cambridge, Andrew la Oxford. Când Peter s-a hotărât să înceapă să fie managerul trupei, l-a sunat pe vechiul său prieten Andrew să-i vină în ajutor și, mai important, să vină cu bani. Andrew lucra la o companie care aplica principii științifice în educația școlară prin intermediul unei mașinării care le cerea elevilor să selecteze răspunsuri la întrebări cu alegeri multiple apăsând niște manete. După ce a scris un program de termodinamică (despre care n-avea decât niște noțiuni extrem de vagi) pentru mașina asta, Andrew a fost împrumutat companiei aeriene BEA pentru a-i ajuta să-și motiveze personalul. Fiecare companie credea că el era în biroul celeilalte, în timp ce Andrew era, cel mai probabil, în pat sau făcând origami cu foițe de țigară Rizla... Cum nici stafful liniei aeriene și nici Andrew nu

păreau deloc capabili să se motiveze unii pe alții, telefonul lui Peter a părut o propunere mult mai atrăgătoare.

Peter își amintește: „Eram prieteni buni și văzuserăm multe concerte împreună. Ne-am zis: «De ce să nu fim managerii acestei formații? Ar putea fi interesant». Andrew își părăsise slujba și nu lucra, iar eu m-am gândit că va fi în continuare un hobby plăcut". Au înființat împreună Blackhill Enterprises, după numele unei proprietăți – Blackhill Farm – în Breacon Beacons, pe care Andrew o cumpărase cu o parte din banii dintr-o moștenire. Restul moștenirii s-a împărțit direct între o viață nebunească și ceva echipament foarte necesar pentru Pink Floyd Sound.

Până atunci, toți banii pe care îi câștigaserăm – în cele câteva ocazii când fuseserăm efectiv plătiți pentru concerte – se duseseră pe instrumente mai bune: Roger își luase o chitară bass Rickenbacker, iar eu trecusem de la bateria mea improvizată la un set de tobe Premier. După ce ne-am despărțit de Chris Dennis și de amplificatorul lui, fie împrumutaserăm unul, fie ne descurcaserăm cu sistemul pe care-l găseam la fața locului și care, de obicei, oferea un sunet de-o calitate față de care până și megafonul din gară ar fi sunat foarte clar. Blackhill a îndreptat imediat situația, ducându-ne într-o excursie pe Charing Cross Road și cumpărându-ne un sistem de amplificare Selmer PA, precum și amplificatoare noi de bass și de chitară.

Inițial, Peter intenționase să continue să administreze DNA, să predea și să ne manageriez pe noi, în timp ce Andrew se concentrase pe Pink Floyd, dar, în clipa în care a devenit clar că DNA nu mai era ceva important, Peter s-a ocupat doar de noi. Dintre cei doi, Peter era escrocul – și diplomatul – care putea să rezolve o afacere așa cum voia el. Peter se descria ca „un golan de primă clasă – și sunt în continuare!" și avea, în plus, legături cu lumea undergroundului. Andrew era mai relaxat și era foarte amuzant să fie prin preajmă, dar înclinația sa spre distracție a dus, uneori, la momente de nesiguranță.

El însă respinge mitul cum că toți banii noștri pentru un turneu în Scandinavia au dispărut după o foarte plăcută noapte de petrecere. De fapt, spune el, nu a făcut altceva decât să scoată niște mărunțiș din buzunar și câteva coroane s-au rostogolit într-un canal de scurgere. Din nefericire, ochiul de vultur al lui Roger a înregistrat momentul.

Cu excepția timpului petrecut în Illinois, când putuseră să vadă în acțiune scena muzicală a Chicagoului, cei doi nu aveau niciun fel de experiență în industria muzicii. Dar pentru noi, care aveam și mai puțină experiență, păreau să aibă suficiente relații încât să găsească oferte de lucru mai multe și mai bune și să înceapă negocieri cu case de discuri. Ar fi fost o nebunie din partea noastră să încercăm să negociem noi înșine un contract de înregistrare pentru că, amețiți de iluziile unor single-uri Number One, am fi semnat pentru o sumă derizorie cu prima companie care ne făcea o ofertă. Măcar Peter și Andrew ar fi stat, politicos, pe gânduri un moment, două.

Pe lângă promisiunea de a ne găsi mai mult de lucru și realitatea noului echipament, echipa Jenner-King ne-a conectat cu mișcarea underground incipientă din Londra, Peter având legături cu London Free School, o instituție alternativă de învățământ. În 1966, Anglia trecea prin câteva schimbări remarcabile. Guvernul laburist al lui Harold Wilson era pe cale să facă o serie de modificări ale legislației privind obscenitatea, divorțul, avortul și homosexualitatea. Pilula contraceptivă devenise accesibilă. Emanciparea femeii se transformase în ceva mai mult decât o simplă teorie, permițându-le unor femei precum Germaine Greer și Caroline Coon (fondatoarea Release, prima linie telefonică din lume care acorda consiliere în problema drogurilor și consiliere juridică) să aibă aceleași drepturi ca toți ceilalți.

Era, de asemenea, o perioadă de schimbare culturală. Beatles declanșase un fenomen încât, dintr-odată, trupele

britanice dominau scena muzicală internațională. Datorită Beatlesilor, formațiile britanice fuseseră adoptate de piața muzicală americană. Era versiunea originală a „Cool Britania" a lui Tony Blair. Aceasta era însoțită de o înflorire a modei englezești, a inovației buticurilor, modelelor și fotografilor, scoțând în prim-plan nume ca Mary Quaint și Ozzie Clark, Carnaby Street și Biba, Twiggy, Jean Shrimpton, Bailey și Donovan. Până și fotbalul englezesc era în ascensiune după victoria de la Cupa Mondială din 1966.

Acestă explozie comercială a fost însoțită de o explozie similară a activităților în domeniul educației. O mare parte dintre efectele acestei explozii au ajuns până la școlile de artă care au produs nu numai mari designeri și fotografi, ci și o întreagă generație de muzicieni rock talentați, printre care Ray Davies, Keith Richards, John Lennon și Pete Townshend. O creștere a numărului de burse disponibile făcuse ca studiile universitare să însemne nu doar o bună strategie de carieră, ci și o modalitate excelentă de a amâna ziua nefericită în care va trebui să ieși în lume și să-ți câștigi existența. Locurile de muncă erau destul de numeroase și carierele pe termen lung foarte la îndemână, fapt care le oferea studenților nenumărate alternative, inclusiv opțiunea de a renunța uneori (și de a se întoarce) la cursuri. Este uluitor să te gândești că, de fapt, pe noi ne îngrijora că nu știam ce să facem cu atâta timp liber, din moment ce toți roboții din *Tomorrow's World* făceau totul în locul nostru.

Singurul dezavantaj real al acestui context nu avea să apară decât peste treisprezece ani. În minunata – și foarte *middle-class* – lume nouă alternativă, politica oficială era, mai degrabă, neglijată. Când toată lumea și-a dat seama de asta, a fost prea târziu. Burghezii, care fuseseră excluși de la toată distracția anilor 1960, au recuperat în anii 1980 obținând controlul asupra țării și vandalizând serviciile de sănătate, educația, bibliotecile și orice alte instituții culturale pe care au putut să pună mâna.

În 1965, unul dintre momentele semnificative care au marcat începutul unei mișcări intelectuale underground a fost o lectură de poezie organizată în iunie la Albert Hall – pe afiș figurând Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti și Gregory Corso. Organizatorii așteptau cel mult câteva sute de participanți; au venit 7 500. Acest efervescent curent intelectual underground a început să se coaguleze în jurul librăriei Indica. Banii pentru Indica fuseseră strânși de fratele lui Jane Asher, Peter, coleg de școală cu Peter Jenner și Andrew King. Ceilalți fondatori ai Indica erau Miles, scriitor și jurnalist, și John Dunbar, un prieten al lui Rick care, după aceea, s-a căsătorit cu Marianne Faithfull. Inițial, librăria inclusese și o galerie de artă în Mason's Yard, lângă Saint James, înainte să se mute în Southampton Row. Era un loc unde ideile și literatura experimentală puteau fi promovate importând lucrări ale unor poeți americani, o zonă în care intersecția cu Statele era bine stabilită. Numele Indica venea de la denumirea botanică „cannabis indica", deși versiunea oficială susținea că era prescurtarea de la „indicații". La o altă librărie, Better Books, Andy Warhol venise din America pentru o lectură de poezie însoțit de un anturaj din care făcea parte și Kate Heliczer, vedeta din filmul lui Warhol, *Couch*, și care adusese primele benzi ale Velvet Underground ascultate în Marea Britanie.

Aceste două magazine de cărți deschiseseră drumul pentru genul de muzică rock americană de avangardă, ca The Fugs și Mothers of Invention, pe care, altminteri, cei mai mulți dintre noi nu am fi ascultat-o niciodată. Uneori, numele acestor formații americane, care pentru noi sunau ciudat, sugerau un grup alternativ, însă muzica lor se dovedea destul de convențională. Când am reușit să ascultăm multe trupe americane precum Country Joe&The Fish sau Big Brother & The Holding Company am fost adesea surprinși să descoperim că muzica lor era, de fapt, inspirată de country sau de blues, dar pentru ei, conținutul versurilor era suficient de radical pentru a fi considerați formații underground.

Unii dintre cei implicați în librăria Indica participau și la London Free School. Aceasta fusese înființată de un grup din care făcea parte și Peter Jenner, ca o modalitate de a aduce educația superioară în Notting Hill. Unul dintre primii promotori din underground, John Hopkins – cunoscut de toată lumea ca Hoppy –, preluase ideea de la New York's Free University și aceasta declanșase, în parte, întreaga aventură. (Hoppy fusese unul dintre primii care „abandonaseră" de bunăvoie traseul clar al unei cariere, părăsindu-și slujba la Harwell Atomic Research Establishment la începutul anilor 1960 pentru a deveni fotojurnalist independent.)

Peter spune: „London Free School a fost o idee de educație alternativă pentru mase. Privind retrospectiv, a fost o operațiune *middle-class* incredibil de pretențioasă. Noi toți proveneam din medii privilegiate și eram bine educați, dar nu eram fericiți cu ceea ce învățaserăm. Fuseserăm educați într-un mod foarte limitat și subiectiv". Free School a fost un răspuns la faptul că oamenii se îndepărtaseră de educație și, învățându-i pe alții, învățătorul putea învăța el însuși de la elevi. A ars intens pentru scurt timp, un an sau doi, și apoi s-a dezintegrat – toți profesorii erau prea ocupați, fiind implicați și în alte activități, de la jurnalism și până la organizare de evenimente. LFS și mișcarea psihedelică au fost parțial inspirate de multiculturalismul din Notting Hill. Peter insistă pe faptul că oamenii nu-și amintesc cât de cenușie era Anglia postbelică: „Era greu de privit. Psihedelia a fost antimonotonie".

London Free School își avea sediul într-o casă veche (acum demolată) din Tavistock Crescent, în Notting Hill, care îi aparținea lui Rhaunnie Laslett, fondatorul Carnavalului Notting Hill. Ca să supraviețuiască, Free School avea nevoie de bani, iar organizatorii voiau să înființeze, de asemenea, un ziar de știri și informații pentru a face cunoscută tuturor noua mișcare underground. Peter Jenner și Andrew King au venit cu soluția: ca toți copiii de vicar, ei știau că, dacă vrei să

strângi bani, fie organizezi o partidă de whist, fie un bal. Whistul părea nepotrivit, așa că LFS a închiriat sala bisericii locale All Saints (astăzi, și ea demolată) din Povis Gardens, Notting Hill și a anunțat Pink Floyd Sound – deciseserăm să rămânem cu numele pe care-l dăduse Syd formației în perioada în care am cântat la Marquee Club – în cadrul unei „seri de dans pop".

Nu eram, probabil, nespus de încântați de idee: să cântăm în biserică nu era ceea ce ne așteptaserăm să urmărească noii noștri manageri. Dar, în realitate, s-a dovedit a fi unul dintre cele mai bune locuri pe care l-am fi putut găsi deoarece London W11 s-a consacrat rapid ca nucleul mișcării alternative. Întregul district Notting Hill a devenit cea mai interesantă zonă a Londrei, în care se amestecau chiriile mici, multiculturalismul, activități ca London Free School și un înfloritor comerț cu droguri ilegale. Pentru a-l combate pe acesta din urmă, poliția locală a dezvoltat, de asemenea, niște competențe creative care aveau de-a face, în principal, cu fabricarea de dovezi. Era ceva nou pentru intelectualii radicali: cu excepția marșurilor CND, rareori clasa de mijloc trebuise să se confrunte cu fața mai întunecată a legii.

În sine, biserica All Saints nu se remarca prin nimic. Cu un tavan înalt, podele de lemn și o platformă ridicată la unul dintre capete, semăna cu nenumărate alte biserici răspândite în toată țara. Evenimentul însă a căpătat curând propria sa personalitate. Publicul era diferit de fanaticii R&B și de spectatorii *Top of The Pops*. Pe lângă frăția locală de hipsteri, mai erau studenți și elevi care abandonaseră colegiul, mândri să fie știuți drept „ciudați", care stăteau pur și simplu pe jos sau doar pluteau de colo-colo fluturând din mîini, o definiție fizică a ceea ce a devenit cunoscut ca „looning about"*. Veneau fără prejudecățile sau așteptările unui public obișnuit și, adesea, erau într-o stare suficient de modificată

* Expresie folosită pentru a ilustra o atitudine relaxată, de loisir, chiar nepăsătoare la problemele societății (n.r.).

chimic încât vopseaua care se usca să li se pară nu doar interesantă, ci și având semnificații profunde. Efectul asupra noastră a fost fantastic. Răspundeau atât de bine și de necritic la secțiunile improvizate din setul nostru, încât am început să ne concentrăm mai curând pe extinderea lor decât să trecem, pur și simplu, printr-o secvență de coveruri.

Spectacolele de lumini au jucat un rol important la concertele de la All Saints: evenimentele erau concepute ca „happeninguri" și oamenii erau încurajați să participe după cum aveau chef. Inițial, cu ocazia unei vizite acolo, un cuplu american, Joel și Toni Brown, a proiectat niște diapozitive. Dar când au trebuit să se întoarcă în Statele Unite, contribuția jocului de lumini devenise suficient de importantă pentru ca Peter, soția sa, Sumi, și Andrew să le găsească înlocuitori. Bugetul fiind o prioritate și neavând niciun prieten printre luminiștii de la teatre, Andrew și Peter au decis să nu apeleze la companiile profesioniste de lumini; în schimb, s-au dus la magazinul local de articole electrice și au încărcat spoturi de apartament, întrerupătoare obișnuite, geluri și piuneze, obținând probabil și o reducere în calitate de constructori sezonieri. Tot acest echipament de iluminare standard a fost montat pe bucăți de lemn bătute în cuie pe câteva scânduri, invenția a fost conectată la rețeaua de alimentare, iar luminile erau stinse și aprinse manual. Era un echipament artizanal, dar, pentru epoca aia, era revoluționar – nicio altă formație nu avea astfel de lumini de scenă.

Un articol din *Melody Maker,* din 22 octombrie 1966, redă atmosfera unui spectacol tipic pentru noi: „Diapozitivele au fost excelente – colorate, înspăimântătoare, grotești, frumoase, dar totul își pierde puțin strălucirea în realitatea rece de la All Saints Hall. Versiunile psihedelice ale lui «Louie, Louie» nu au ieșit în evidență, dar dacă ei ar putea să combine talentele electronice cu unele cântece melodice și lirice –

îndepărtându-se de chestiile învechite R&B –, ar putea să aibă succes în viitorul apropiat".

Setul nostru includea mai puțin piese R&B standard și mai mult cântece de-ale lui Syd – dintre care multe aveau să stea la baza primului nostru album. Melodiile clasice R&B se amestecau cu piesele noastre mai lungi, astfel încât „Interstellar Overdrive", pe care o cântam adesea în deschidere, putea fi imediat urmată de un cover foarte simplu după „Can't Judge a Book" al lui Bo Didley sau de „Motivating" a lui Chuck Berry, unul dintre favoritele lui Syd.

Deși seria asta de concerte ne-a adus un public fidel și am început să ne identificăm cu ceea ce putea fi deja definit ca „underground", impresia mea e că niciunul dintre membrii trupei nu era foarte conștient de semnificația mișcării însăși. Simpatizam cu toate scopurile ei, dar în mod sigur nu eram participanți activi. Ne plăcea amestecul de oameni implicați, precum Hoppy, Rhaunnie Laslett și activistul negru Michael X, dar ceea ce ne interesa cu adevărat erau nu idealurile unui ziar liber, ci să reușim în lumea muzicii și să ne cumpărăm un nou sistem de amplificare.

Banii de la All Saints au ajutat Free School să-și înființeze ziarul. *IT (International Times)* a fost gândit ca o instituție etalon care să dea o anumită coeziune tuturor happeningurilor și evenimentelor ce aveau loc în Londra. Modelul lui a fost *Village Voice* din New York, cu amestecul său distinct de cronici de artă, jurnalism de investigație și o portavoce a ideilor liberale și radicale. Pentru lansarea primului său număr – publicat de Lovebooks Ltd. și cu un tiraj de 15 000 de exemplare, scoase la vânzare în toate outleturile alternative bune, la prețul de un șiling –, *IT* a organizat o petrecere la Roundhouse, în Chalk Farm, Camden, într-o seară rece de octombrie.

Roundhouse fusese construită pe la 1840 ca atelier de reparații pentru motoarele cu aburi, dar, după vreo cincisprezece ani, curtea și masa sa turnantă erau

depășite pentru simplul motiv că motoarele ajunseseră să fie prea mari. Clădirea fusese apoi folosită ca depozit de distileria Gilbeys, dar, la începutul anilor 1960, era o ruină. Este bine cunoscut faptul că echipa noastră tehnică, care, în realitate, însemna echipa managerială pentru că nu aveam o echipă tehnică ca atare, a intrat cu microbuzul în tortul uriaș făcut de un artist pentru petrecerea de lansare. Evident că acest dezastru culinar de proporții nu a făcut decât să sporească dezordinea.

Nu exista scenă, dar exista o căruță veche care a fost folosită ca platformă. Întreaga noastră combinație de instrumente, amplificatoare și spectacol de lumini era aprovizionată de un singur cablu de 13 amperi, care abia dacă ducea alimentarea unei bucătării medii. Prin urmare, iluminatul era foarte slab și cea mai multă lumină o dădeau lanternele și lumânările. Curentul cădea când voia el, semnalizând sfârșitul – sau pauzele – seturilor.

Efectele de lumini la Roadhouse erau, și ele, minime. Acestea constau dintr-o mașinărie mecanică construită artizanal de Andrew și Peter și din câteva proiectoare Aldis de 35 de milimetri, subalimentate – genul de aparate pe care le folosesc familiile ca să se uite la fotografiile din vacanța de vară –, ce conțineau diapozitive umplute cu amestecuri de ulei, apă, cerneluri și chimicale, care apoi erau încălzite cu mici lămpi cu butan. Era nevoie de mare îndemânare ca să nu supraîncălzești amestecul pentru că, altfel, sticla crăpa, cerneala se împrăștia și apăreau posibilitatea unui incendiu mic și certitudinea unei îmbulzeli masive. Tehnicienii noștri de lumini puteau fi imediat identificați după petele sângerii de pe degete și arsurile de pe mâini.

Lansarea *IT* a fost un succes. Spectacolul lui Floyd a fost descris de revista *Town* ca „devastator pentru timpan și globul ocular“ și de către *IT* însăși ca adăugând „lucruri ciudate la atmosfera evenimentului cu sunetele lor care speriau“. Era ca Powis Gardens cu un plus de strălucire. Se răspândise vorba și au început să apară celebritățile.

Au participat vreo 2 000 de oameni. Evenimentul a adus laolaltă oameni frumoși și celebrități, printre care Paul McCartney, Peter Brook, Michelangelo Antonioni și Monica Vitti, și a acordat un premiu incorect politic pentru „cea mai scurtă-cea mai goală", cucerit de Marianne Faithfull. Au cântat, de asemenea, cei de la Soft Machine și, la un moment dat, în timpul setului lor, pe scenă și-a făcut apariția o motocicletă uluitoare, cu motorul pornit. Au fost mașini americane pictate pop-art, o cabină de ghicit norocul, un maraton de film alternativ. Și a fost cel mai numeros public pe care-l întâlniserăm vreodată.

Am petrecut destul de mult timp printre spectatori împărtășind experiența, dar a fost una dintre ultimele dăți când am făcut-o; avea să vină curând momentul în care eram să ne retragem în cultura autonomă a cabinei formației. Îmi amintesc că cei mai mulți dintre noi purtam machiaje și petreceam o grămadă de timp ondulându-ne părul sau pieptănându-l peste cap, așa cum credeam noi că ar trebui să arate starurile pop. Garderoba noastră era o altă sugativă pentru buget. Mai aveau să treacă câțiva ani până când purtarea unui tricou – și economiile aferente – a devenit normă. Pentru moment, simțeam că erau obligatorii cămășile de satin, pantalonii de catifea, eșarfele și cizmele cu tocuri înalte Gohill.

La sfârșitul lui octombrie, am formalizat înțelegerea cu Peter și Andrew și am devenit parteneri la Blackhill Enterprises. Noi patru, Peter și Andrew dețineam fiecare câte o șesime din companie ceea ce însemna că împărțeam cu toții succesul lui Floyd precum și orice alte profituri obținute din asocierile Blackhill cu alte trupe și cu marele imperiu al divertismentului pe care le aveau în vedere Andrew și Peter. Afacerea era foarte în spiritul vremurilor, „organizată în cel mai curat mod hippie" – după cum spune Peter – „o dulce idee" – după cum spune Andrew.

Blackhill și-a deschis un magazin – la etaj era un apartament, iar la parter un magazin la stradă – pe strada Alexander 32, în Bayswater, o proprietate închiriată de

Wendy, prietena lui Andrew, magazin care mult mai târziu a devenit cartierul general original al casei de discuri Stiff Records. Andrew locuia în apartamentul de sus, iar Roger, Rick și Syd au stat cu toții acolo în diferite momente, așa cum a făcut și Joe Gannon, primul nostru luminist, care a ajuns apoi regizor, producător și director de lumini de succes în SUA, mai ales pentru Alice Cooper. Locul a devenit curând un haos. Parțial cameră de zi și depozit, parțial birou, a fost pus în ordine prin venirea lui June Child, secretară, asistent al managerului de turneu, șofer și asistent personal al tuturor. Ea a devenit un membru de neprețuit al echipei, aducând în viețile noastre de zi cu zi elementul lipsă numit organizare. Mai târziu s-a măritat cu Marc Bolan, un alt artist de la Blackhill.

Robert Wyatt de la Soft Machine își amintește de Blackhill ca fiind „o gașcă de oameni minunați. Erau foarte drăguți, o excepție onorabilă de la regula managerilor dubioși, și chiar le păsa de oamenii pentru care lucrau. Cred că cei mai mulți dintre noi nu eram așa norocoși". Soft Machine era una dintre puținele formații pe care le cunoșteam pentru că, la fel ca ei, noi înșine treceam dincolo de limitele muzicii pop mainstream. Happeningurile de la Powis Gardens și Roundhouse nu erau maniera tradițională prin care „să îți plătești impozitele".

Având în vedere stilul lor destul de riscant de management, Peter și Andrew au dovedit o intuiție teribilă când era vorba să descopere trupe noi. Pink Floyd nu era singura formație pe care au crescut-o. Deși, inițial, trebuiseră să se concentreze pe nevoile noastre, ei aveau să lanseze la timpul cuvenit carierele lui Edgar Broughton, Roy Harper și Marc Bolan and Tyrannosaurus Rex și să lucreze cu trupe ca Slapp Happy și Third Ear Band.

Legătura lor cu promoterul de muzică clasică Christopher Hunt a fost un exemplu pentru a înțelege

de ce Blackhill însemna atât de mult pentru noi în acel moment. În loc să se bazeze pe circuitul deja testat al cluburilor și al localurilor existente, Peter și Andrew căutau permanent modalități alternative de a-și promova trupa alternativă. Nevasta lui Peter, Sumi, era secretara lui Christopher. În ianuarie 1967, acesta a reușit să ne organizeze un spectacol la Commonwealth Institute, o frumoasă sală de concerte din Kensigton, care era folosită mai ales pentru recitaluri de muzică etnică ale unor artiști precum Ravi Shankar, care intrase în vogă de curând. Aveam nevoie de influența unui promoter de muzică clasică pentru a ne deschide ușile, căci, altminteri, sunt sigur că autoritățile ar fi presupus că urma să aibă loc o revoltă; îmi imaginez că autoritățile astea continuau să creadă că „rock" era o chestie ce avea de-a face cu pantalonii burlan, Teddy Boys* și Bill Haley.

De asemenea, filiera Westminster ne-a fost din nou la îndemână furnizându-ni-l pe Jonathan Fenby, cel care a scris primele comunicate de presă ale lui Pink Floyd – și erau bune pentru că el știa ce considera presa ca fiind o poveste bună. Pe atunci, era jurnalist la Reuters, iar mai apoi a devenit editor la *Observer* și *South China Morning Post* și un distins autor. Prin intermediul lui Jonathan, am avut parte de câteva editoriale în presa de calitate – primul a apărut în *Financial Times*. Apoi, articolul lui Hunter Davies din *Sunday Times*, din 30 octombrie 1966, a inclus ceva despre psychedelia**, cu citate din Andrew și Roger care afirmau: „Dacă iei LSD, ceea ce simți depinde întru totul de personalitatea ta. Muzica noastră te poate oripila sau te poate arunca în extaz. De cele mai multe ori, este vorba despre ultima stare. Vedem cum publicul nostru încetează să danseze acum. Încercăm să-i ținem acolo total extaziați, cu gurile căscate". La toate astea,

* Teddy Boys este o subcultură cu originile în Londra anilor 1950 caracterizată prin faptul că membrii săi aveau o vestimentație inspirată de perioda edwardiană și stilul dandy (n.r.).

** Psychedelia – un gen de subcultură, ai cărei membri folosesc droguri psihedelice și practică un stil de artă caracterizată prin distorsiuni, efecte vizuale suprarealiste etc. (n.r.).

Hunter Davies a avut doar un comentariu monosilabic: „Hmm". Hunter a fost jurnalistul care, la scurtă vreme după aceea, și-a creat o reputație de observator al lumii pop cu biografia sa *The Beatles,* în 1968.

Am continuat cu și mai multe apariții punctuale. În general, acestea nu prea erau cântări propriu-zise, ci, mai degrabă, evenimente private, anunțate din gură-n gură, câteva în afara orașului, în locuri ca Bletchley și Canterburry, majoritatea în Londra, la Hornsey College of Art, dar și tot mai multe evenimente la All Saints – ultimul a avut loc pe 29 noiembrie. Au mai existat și câteva continuări la Roundhouse, inclusiv „Psychodelphia vs. Ian Smith" care anunța: „Orice nebunie este bine-venită! Aduceți-vă propriile happeninguri și substanțe extatice. Hainele sunt opționale/fumatul optional", însă niciuna dintre ele nu a mai reușit să refacă atmosfera de la lansarea ziarului *IT*.

Cântatul în alte locuri a însemnat o curbă grea în procesul de învățare a managementului. După un concert la un club al tineretului catolic, tipul care s-a ocupat de organizare a refuzat să ne plătească, spunând că ceea ce am cântat noi „nu era muzică". Andrew și Peter s-au dus la tribunalul de primă instanță și, spre totala lor surprindere – și a noastră –, am pierdut pentru că, din nefericire, magistratul a fost total de acord cu managerul clubului de tineret.

Un concert de binefacere al Oxfam, numit „You Must Be Joking?", ținut la Albert Hall, în decembrie, a fost o altă apariție utilă, deși noi figuram în coada listei. Deasupra noastră erau destule nume mari, inclusiv Peter Cook și Dudley Moore, Chris Farlowe și Alan Price Set, pentru a garanta o audiență de 5 000 de persoane. În plus, ne-am dat seama de felul în care eram priviți de restul lumii muzicale atunci când Alan a stârnit hohote de râs pe seama noastă lovind reverbul* orgii sale Hammond și

* Reverbul este un efect de mixaj muzical care constă în persistența unui sunet pe un interval de timp după ce acel sunet a fost produs (n.r.).

anunțând că asta era muzică psihedelică. În acel moment, eram mortificați, poate și pentru că mamele noastre erau în sală; orice urmă de mândrie aproape că dispăruse.

Tot în decembrie ne-am întors la Marquee Club, dar am avut o relație destul de inconfortabilă cu clubul și spectatorii de acolo. Managerul, John Gee, provenea din mediul jazzistic și părea nefericit cu muzica ce se cânta acum în club. Irascibil și cu o atitudine dezaprobatoare, de înțeles de altfel, față de șirul nesfârșit de trupe zgomotoase pe care trebuise să le asculte, părea să aibă aceeași atitudine veninoasă și față de clienți, și față de formații. Cu muzica noastră bizară, luminile amuzante și cu stilul nostru foarte amatoricesc de a face muzică, trebuie să fi fost pentru el de-a dreptul abominabili.

Din păcate, publicul de la Marquee și grupurile noastre de sprijin aveau cam aceeași părere. Marquee se deschisese în 1958, inițial ca un club de jazz, dar devenise, cu timpul, nucleul mișcării britanice de R&B. Chiar dacă la început jazzmenii priviseră R&B-ul cu dispreț, dacă nu chiar cu ură – mai ales că unii dintre muzicienii care-și câștigau existența ca interpreți vedeau cum le dispăreau repede concertele regulate și, odată cu ele, câștigul lor de zi cu zi – clubul era realmente inima și nu undergroundul mișcării R&B britanice. Și, în ciuda faptului că noi am beneficiat de o scurtă rezidență acolo, aceasta a semănat mult mai mult cu o scurtă întâlnire.

Marquee reprezenta arhetipul unui club de muzică. Cabina de schimb era mică, mirosind a transpirație și a colonie bărbătească ieftină – întotdeauna o chestie mult mai la îndemână decât încercarea de a face duș în chiuvetă – și, într-o seară de succes, avea atmosfera unei petreceri studențești ținute în lift. Altminteri, era mai indicat să te duci la barul din spate, unde berea bună se servea în pahare de plastic în cazul în care clienții ar fi lăsat muzica deoparte și s-ar fi apucat de altceva. Lucrai știind că s-ar putea să te uzi, dar măcar evitai rănirile grave, atât timp cât nu părăseai scena.

Din fericire, exista un club care fusese creat parcă special pentru noi – acesta era UFO, pronunțat U-fo,

prescurtarea de la Underground Freak Out. Dacă Indica era magazinul oficial al undergroundului, London Free School reprezenta sistemul său educațional și *IT,* presa lui, atunci UFO era terenul său de joacă, înființat de Joe Boyd și John Hopkins (Hoppy). Joe era un absolvent de Harvard și nebun după muzică, care ajunsese pentru prima dată în Anglia în primăvara lui 1964 ca manager de turneu al lui Blues and Gospel Caravan. L-a întâlnit pe Hoppy când acesta a venit să facă fotografii ale Caravanei. Mai târziu, când Joe s-a întors în Anglia ca A&R pentru Elektra Records, a fost uimit să vadă că, în absența lui, întreaga mișcare underground înflorise brusc.

La câteva zile după revenirea sa la Londra, în toamna lui 1965, a luat parte la prima întâlnire a London Free School și, după un an, se implicase în organizarea unui club de noapte. Hoppy și Joe au găsit localul: Blarney Club, în Tottenham Court Road, o sală de dans irlandeză cu un decor cu trifoi, spiriduși și toate chestiile tipic irlandeze. Clubul era chiar lângă secția de poliție și deasupra sa erau două cinematografe, ceea ce însemna că, din cauza zgomotului, spectacolul nu putea să înceapă decât pe la zece noaptea, când se închideau cinematografele. Prima seara la UFO a fost pe 23 decembrie 1966 – noi am cântat la deschidere – și, începând de atunci, clubul a funcționat în fiecare noapte de vineri, până a doua zi la opt dimineața.

UFO a adăugat o altă dimensiune carierei noastre: chiar dacă nu era un club consacrat, era în London West End și era înțesat de oameni care voiau să ne vadă și știau la ce să se aștepte. Ne cunoșteam cu mulți dintre spectatori și ne doream să cântăm aici. Reprezenta o schimbare bine-venită față de neliniștea pe care o resimțiserăm de fiecare dată când cântaserăm în afara Londrei. Știind că aveam un public partizan și un mic grup de fani, ne-am rupt de cabina formației ca să ne mai mișcăm și să vedem concertele altora: Soft Machine se produceau cu regularitate și existau grupuri de teatru,

recitaluri de poezie și performance-uri. În comparație cu lipsa de înțelegere cu care ne loveam adesea în afara capitalei, oferta includea și aplauze. UFO era o adevărată tabără de bază pentru aceste expediții.

După cum spune June Child, „oamenii veneau pentru ambianță. Era întuneric, coborai scările... în principiu, era ca un beci lung. Exista o scenă foarte strâmtă și erau difuzoare mici, probabil AC30, și instalația de lumini care semăna cu o mică platformă". Luminile erau așezate pe ceva ce aducea cu schela unui pictor sau decorator.

Jenny Fabian, autoarea nuvelei *Groupie* (care a avut un *succès de scandale* când a fost publicată în 1969; noi apărem ușor deghizați sub numele de Satin Odyssey), își amintește o noapte tipică la UFO: „Cel mai bun lucru era noaptea de vineri, când te puteai îmbrăca ca o vedetă de film, luai acid, te duceai la UFO, vedeai toți oamenii asemeni ție, luai un băț cu vată de zahăr și pluteai pe acolo până când venea Floyd. Ei au fost primul sunet autentic al conștiinței impregnate de acid*. Stăteam pe podea, iar ei erau sus pe scenă, ca niște gargui supranaturali, cântându-și muzica spațială, și aceeași culoare care exploda deasupra lor exploda și deasupra noastră. Era de parcă ai fi fost luat pe sus, minte, trup și suflet".

Pe lângă spectacolul nostru de lumină, la UFO mai aveau loc și altele (însă singura formație care avea un astfel de spectacol eram noi). Robert Wyatt și-l amintește pe luministul clubului, Mark Boyle, „făcând lumini și chinuindu-se să facă aceste experimente cu diferiți acizi colorați. Doar ce-l vedeai, cu ochelarii ăia, cu arsuri peste tot, cocoțat pe vreo instalație". Mai era și un tip la vreo 50 de ani pe care-l chema Jack Bracelin, care conducea o colonie de nudiști la Watford și care, uneori, folosea un colț de la UFO pentru un spectacol de lumini mai mic – probabil atunci când se strica vremea în Hertfordshire.

---

* LSD-ul era cunoscut și sub numele de acid (n.r.).

Pe când Robert își amintește că spectacolul de lumini îi permitea un oarecare anonimat, așa încât trupa lui să se poată relaxa în „același nor de tristețe" ca și publicul, pe noi ne interesa să folosim spectacolele de lumini mai mult ca să ne pună în evidență decât să ne bage în obscuritate.

Revista *Town* a publicat un articol despre underground și a surprins atmosfera de la UFO: „Pink Floyd este orchestra underground a casei. Muzica lor sună mai mult ca Thelonius Monk decât ca Rolling Stones. Diapozitivele proiectate scaldă muzicienii și publicul în modele hipnotice și frenetice de lumini colorate cu lichid. Faguri, galaxii și celule ce palpită se învârt tot mai amețitor în jurul trupei pe măsură ce muzica se dezvoltă".

Om fi fost noi adoptați ca orchestra casei, dar rareori am ajuns să împărtășim experiența psihedelică. Eram în afara ei, nu pe acid, ci în afara cercului, blocați în vestiarul de la UFO. Eram foarte preocupați să fim o formație: repetam, plecam la cântare, împachetam și ne întorceam acasă. Psihedelicul era în jurul nostru, dar nu printre noi. Poate cumpăram o carte de la Indica, dar în mod sigur nu am avut niciodată timp să zăbovim. Citeam *IT*, dar o făceam, în principal, ca să vedem dacă aveam vreo cronică sau nu. Dintre membrii trupei, poate Syd era ceva mai preocupat de aspectele mai largi ale psihedelicului și atras de unele aspecte filosofice și mistice pe care le explora grupul său de prieteni. Dar, deși era interesat, nu cred că avea suficent timp să se cufunde complet în peisaj – ca și noi ceilalți, dacă ne-am fi dorit asta.

Restul lumii și-a făcut o impresie despre psihedelic plecând de la un fel de anunț apărut în *Melody Maker* pentru petrecerea „Psychedelicamania" ținută la Roundhouse în noaptea de Anul Nou: „CE ESTE FREAK OUT-UL? Când un număr mare de oameni se adună și se exprimă în mod creativ prin muzică, dans, jocuri de lumini și sunet electronic. Participanții, deja eliberați din sclavia noastră națională, îmbrăcați în hainele lor cele

mai inspirate, își împlinesc, ca grup, potențialul pe care îl au de a se exprima liber. Totul este happening, omule!"

Tot cam pe atunci, un moment de cotitură în propria mea dezvoltare muzicală l-a reprezentat seara în care Cream a cântat la Poly, unde mai cântam și noi din când în când, însă la acest concert n-am fost decât simpli spectatori plătitori. Îmi aduc perfect aminte momentul în care s-a ridicat cortina. Managerul de turneu al lui Cream era pe scenă – probabil încercând în continuare să bată-n cuie setul dublu de tobe bass al lui Ginger Baker. Ginger era faimos pentru că insista asupra acestui lucru și există peste tot în lume podele de marmură și covoare distruse care dovedesc asta. Din acel moment mi-a fost clar că trebuie să am un set dublu de tobe bass – și m-am dus și mi-am cumpărat unul chiar a doua zi.

Oricât de juni turci ai psihedelicului am fi fost noi, văzând tot echipamentul ăla și formația în sine, am rămas cu gura căscată. Mie-mi curgeau balele după acea baterie Ludwig scânteietoare ca șampania, ceilalți pofteau la maldărele de amplificatoare Marshall, în vreme ce Eric Clapton, Jack Bruce și Ginger se lansau în deschiderea piesei „NSU". Am fost impresionați chiar și atunci când cortinele s-au închis aproape imediat pentru că ei au decis să încerce să rezolve niște probleme tehnice. Faptul că, mai târziu, Jimi Hendrix li s-a alăturat ca invitat la câteva piese – prima sa apariție în Anglia – a fost cireașa de pe tort.

Pentru mine, acea seară a fost momentul în care am știut că voiam să fac lucrurile așa cum trebuie. Mi-a plăcut puterea pe care o emana această atmosferă. Nu e nevoie să te îmbraci cu sacouri Beatle și cămăși cu guler înalt și n-ai nevoie de un solist arătos în față. Nici de o structură a cântecelor de tipul vers-refren-vers-refren-solo-refren-sfârșit, iar bateristul nu era în spate, pe o mică platformă oribilă... el era chiar în față.

Acest concert nu a făcut decât să reîntărească ceea ce trecea drept planul nostru principal: dorința de a avea mai mult de lucru, de a cumpăra mai mult echipament

și de a obține un contract de înregistrare. La sfârșitul lui 1966, o sincronizare între șansă și întâmplare a început să lucreze pentru noi și, cu maniera distinctă de a compune a lui Syd și cu stilul nostru de a improviza, chiar puteam să le oferim caselor de discuri o abordare muzicală cam aspră, dar cu siguranță originală.

Evenimentele s-au mișcat foarte repede în această perioadă. Contactul sporadic dintre noi și Peter Jenner în timpul vacanței de vară a crescut ca un bulgăre de zăpadă toată toamna și, în timpul sărbătorilor de iarnă, după cum spune Peter, „a decolat ca o rachetă". Exista un interes foarte mare față de acest fenomen nou din partea caselor de discuri, a editorilor și a agenților. *Melody Maker* a publicat un articol despre ceea ce se întâmpla, *Harper&Queen* era cu antenele pe sus. Peter își aduce aminte de un moment în care a înțeles că se întâmpla ceva neobișnuit. Se ducea la UFO pe Tottenham Court Road și, când a intrat pe strada Oxford, erau acolo „toți copii ăia cu clopoței la gât. M-am gândit: «Futu-i, chiar începe să se întâmple». Incredibil!"

Lindy s-a întors în Anglia după ce și-a terminat cursurile de dans în State și ne-a văzut la un eveniment numit „Freak Out Ethel". Încă își amintește cât de surprinsă a fost de transformarea noastră rapidă dintr-o trupă studențească de coveruri într-un grup din avangarda mișcării psihedelice. Cum spune Andrew, „Noi nu am înțeles asta, dar valul venea spre plajă, iar Pink Floyd era chiar pe creasta lui". După părerea lui, era mult mai puțin important ceea ce cântam și dacă puteam să cântăm, decât faptul că eram în locul potrivit la timpul potrivit.

Pe lângă conducerea UFO, Joe Boyd se mai ocupa și de descoperirea de talente, cât și de producție, dar fostul lui șef de la Elektra, Jac Holzman, ne-a oferit, cam fără tragere de inimă, un procent de unu și șapte optimi. Nu am fi vrut să mergem cu ei pentru că, în perioada aceea, Elektra era cunoscută doar ca o casă de discuri pentru formațiile mărunte – cu toate că au reușit să-i ia sub

contract pe The Doors. Noi doream o companie adevărată. Joe era în continuare disperat, cum eram și noi, să vadă că am semnat cu cineva. Polydor erau gata să ne ofere un contract bun care i-ar fi permis lui Joe să acționeze ca producător independent. Întrucât afacerea părea aproape încheiată, Joe și-a înființat propria companie, Witchseason Productions, tocmai pentru a grăbi pașii.

Ni s-a aranjat o sesiune de înregistrări, în ianuarie 1967, la Sound Techniques, pe strada Old Church, lângă King Road, cu Joe ca producător și cu proprietarul studioului, John Wood, ca inginer. Toate înregistrările – inclusiv „Arnold Layne", pe care îl cântaserăm live o vreme, și o versiune a „Interstellar Overdrive" – au fost făcute pe un magnetofon cu patru canale, pentru reproducere mono. Am înregistrat basul și tobele pe un canal, chitara și sunetul tremurat al orgii Farfisa Duo pe alte două. Toate efectele, precum repetările de baterie de pe „Arnold Layne", au fost adăugate pentru că aceste trei canale au fost înghesuite pe un al patrulea, iar vocile și solourile de chitară au fost adăugate ca overdub*. Un mixaj final al cântecului a fost apoi masterizat pe o bandă mono.

Un studio de înregistrări profesionist te face întotdeauna să suni foarte bine. La studiourile din West Hampstead, prima dată când ne-am ascultat în playback, cu ceva ecou pe tobe și pe voci și un mixaj decent, sunase fantastic. Sound Techniques a însemnat încă un pas înainte. Studiourile se mândreau cu difuzoarele Tannoy Red de ultimă generație, ultimul răcnet în materie de difuzoare în perioada aceea. Îmbrăcate în furnir de nuc finisat, aveau aproape un metru jumătate înălțime și, în comparație cu ceea ce eram noi obișnuiți, scoteau un bubuit de bass incredibil.

Reascultând acum „Arnold Layne" și alte cântece din aceeași fază, îmi dau seama că n-am niciun motiv

* Overdubul este o tehnică de mixaj muzical prin care se adaugă un sunet suplimentar unuia deja înregistrat anterior (n.r.).

să mă rușinez. Nu sunt deloc jenat de operele nostre de tinerețe. Totul sună profesionist, deși a fost înregistrat destul de rapid. Cu un număr limitat de piste, trebuia să iei dinainte decizii de genul care instrument intră pe care canal și apoi făceai mixajul. Însă muzica nu pare să fi avut, cu adevărat, de suferit.

„Candy and A Currant Bun" s-a numit inițial „Let's Roll Another One", incluzând versul „I'm high! Don't try to spil my fun". Deoarece s-a considerat că prin asta ne forțam norocul pe o piesă ce urma să intre în industria încă foarte conservatoare a caselor de discuri, a trebuit să punem cap la cap un alt set complet de versuri.

Totodată, dintr-un motiv oarecare, eram convinși că aveam nevoie de un clip promoțional pentru „Arnold Layne". Deși programele TV precum *Top of The Pops* nu foloseau clipuri decât rareori sau doar în cazul vreunui spectacol american care, altfel, n-ar fi avut succes în Anglia, noi ne vedeam deja ca o formație multimedia. Derek Nice – o cunoștință a lui June Child și singurul regizor de film pe care îl știa vreunul dintre noi – a fost angajat să facă clipul și am plecat pe coasta Sussexului să începem lucrul.

Cred că am ales Sussex pentru că părinții mei locuiau în apropiere și, destul de convenabil, erau plecați. Asta rezolva problema cazării și oferea mediul destul de bizar al litoralului englez în miezul iernii. Deși cam primitiv după standardele video de astăzi și împrumutând atmosfera din *A Hard Day's Night*, filmul alb-negru este surprinzător de actual și destul de amuzant, cu noi patru pe plajă alături de un al cincilea membru al trupei care se dovedește a fi un manechin. Am filmat totul într-o singură zi, scurtă și cenușie, și, de fapt, tocmai plecam din parcarea de la East Wittering în momentul în care a apărut mașina poliției pentru a pune capăt distracției. Dată fiind notorietatea unui alt locuitor din zonă, un oarecare domn Keith Richards, și a tovarășilor săi, cred că oamenii legii sperau că vor da peste vreun alt nume mare. Cu fețele noastre cele mai inocente de reprezentanți

ai clasei mijlocii, am susținut că nu am văzut nimic de natură suspectă, dar că, bineînțeles, îi vom informa imediat dacă vom observa ceva mai puțin obișnuit. Am fost realmente norocoși că nu au căutat prin mașină. Înăuntru era manechinul, dezbrăcat și doar cu o cască de polițist pe cap.

Totul părea pregătit. Aveam o ofertă de la Polydor, un producător, câteva înregistrări, chiar și un promo. Cu toate astea, așa cum se întâmplă frecvent în lumea muzicii, cineva trebuia aruncat din barca de salvare. Și în cazul acesta, cel care a dispărut a fost Joe Boyd. Motivul a fost că intervenise Bryan Morrison. Bryan, care conducea propria sa agenție de impresariat, ne angajase – deși el nu ne auzise sau văzuse vreodată cântând – pentru un concert la Architectural Association, doar văzând ce scria presa despre noi și modul în care eram receptați. Acum voia să vadă cu ochii lui această nouă trupă tare și a apărut la una dintre repetițiile noastre pentru „Arnold Layne". Joe își amintește că i-a stat inima-n loc pentru că Bryan a început să pună întrebări despre contractul cu Polydor și să spună că ar trebui să fim în măsură să obținem unul mai bun. Bryan, care avea contacte bune cu EMI și finanța înregistrările Sound Techniques, a luat o copie a benzii demo și le-a povestit despre noi șefilor de la EMI, care nu știau altceva despre noi decât că eram cuvântul la ordinea zilei. Dar Brian știa cum să mânuiască cuvintele. Și șefii au decis că voiau să semneze cu noi.

Problema insurmontabilă – pentru Joe în mod sigur – era că celor de la EMI nu le plăcea să folosească studiouri sau producători din afară. La urma urmei, ei erau proprietarii lui Abbey Road. Voiau ca omul lor, Norman Smith, care fusese recent promovat pentru că era inginerul lui Beatles, să fie producătorul nostru. Aceasta era oferta și noi am acceptat-o – parțial deoarece contractul era mai bun decât cel cu Polydor și, de asemenea, pentru că EMI era casa de discuri *însăși*, mulțumită celor de la Beatles. Nici nu s-a pus problema

dacă să mergem cu EMI sau nu. Ei erau casa de discuri dominantă pe atunci în Marea Britanie, alături de Decca – Polygram nu intrase încă în competiție. Iar Peter se înțelegea bine la EMI cu Beecher Stevens și cu colegii lui. Ofereau un avans de 5 000 de lire, un contract serios – sau cum spune Andrew „un căcat de contract, dar de o mie de ori mai bun decât (contractul) Beatles" – și costurile de studio.

Sarcina dezagreabilă de a-i transmite lui Joe Boyd această știre i-a fost încredințată lui Peter Jenner. Peter se simte vinovat până în ziua de azi pentru că i-a făcut vânt lui Joe și că s-a purtat cam urât. Andrew spune: „Zelul cu care Peter și cu mine l-am lăsat pe Joe pe dinafară a fost nerușinat". Dar pe atunci nu semnai cu o companie și apoi îți aduceai și producătorul. Așadar, eram de-acum artiști înregistrați EMI – și, spre deosebire de majoritatea formațiilor, veneam cu o înregistare gata făcută.

La puțin timp după semnare, am plecat la Leeds, la un concert la Queen's Hall – fostul depou de tramvaie al orașului și acum localul pentru 5 000 de fani din nord, cu pantaloni evazați – și am văzut cum au stat lucrurile la un *rave* de zece ore, cap de afiș fiind Cream și Small Faces, și descris de *Daily Express* ca „noaptea în care strada Carnaby s-a mutat în nord".

Dar și călătoria noastră spre nord s-a dovedit dificilă. Am plecat din Londra după-amiază devreme pentru că nu prea știam unde era Leeds, M1 se oprea la Coventry – prima porțiune de autostradă britanică se deschise abia în 1959 –, iar ca mijloc de transport, nesigur, aveam vechiul Renault al lui Andrew King. Când am ajuns înapoi, la primele ore ale dimineții, n-am mai fost capabil nici măcar să mă duc la facultate ca să semnez condica. (La Queen's Hall am decis să experimentez numele de scenă. M-am gândit că Noke Mason ar fi o variantă destul de amuzantă și le-am comunicat asta celor de la ziarul local care exact așa au și scris sub fotografia noastră. O prostie ca asta nu am mai făcut niciodată de atunci.)

După concertul de la Leeds, am știut că nu mai puteam să combin în continuare cursurile cu viața de formație. Oficial, studiam încă arhitectura, dar era clar că îmi petreceam aproape tot timpul repetând, având spectacole sau fiind pe drum. Chiar și cu ajutorul lui Jon Corpe, care îmi făcea toată munca pentru școală, și tot rămăsesem în urmă. Și, pare-se, notele nu se dădeau doar pe baza semnăturilor din condică. Jon își amintește că lăsasem impresia că n-am fost niciodată foarte interesat de arhitectură. După părerea lui, eu am simțit mereu că era o slujbă care trebuia lăsată pe seama arhitecților. Dar soluția mi-a fost la îndemână.

Întru veșnica mea recunoștință, îndrumătorul meu de an, Joe Mayo, a sugerat că ar putea fi o idee bună să-mi iau un an sabatic. M-a asigurat că, dacă voiam, mă va primi înapoi anul următor. Nu a spus asta, dar cred că și-a dat seama că aș fi devenit un arhitect cu adevărat slab. Sunt sigur că a simțit că un alt mod de viață, chiar dacă nu mi-ar fi adus o carieră mai bună, măcar ar fi făcut din mine un designer mai bun. Directorul școlii a fost mai puțin amabil și mi-a scris o scrisoare atât de plină de avertismente severe cu privire la faptul că renunțam la o pregătire promițătoare, încât nu m-am mai deranjat să le-o arăt părinților mei. Am plecat de la colegiu sperând că o să mă întorc într-o bună zi, dar până acum n-am reușit.

Am fost ultimul din formație care a înțeles că viitorul său era în altă parte. Roger de-abia aștepta să renunțe la slujba sa de la Fitzroy Robinson and Partners unde proiecta seifuri pentru Banca Angliei. Cred că i-au cerut să semneze Official Secret Act și să promită că nu dezvăluie specificațiile cantității de beton necesar pentru protecția banilor. Ar fi frumos să știm că proiectele pe care le-a făcut adăpostesc și-n ziua de azi câștigurile noastre necinstite. Rick se hotărâse cu mult timp în urmă să se dedice complet muzicii, iar Syd încetase să se mai arate pe la Camberwell College of Art.

EMI avea o singură grijă cu privire la formația asta cu care abia semnaseră, o grijă care avea să dea bătăi

de cap departamentului lor de presă tot anul. Luaseră o formație cu o „etichetă psihedelică“ și, cu toate că noi puteam spune – cam evaziv totuși – că n-aveam nicio legătură cu drogurile și să susținem că luminile drăguțe nu erau altceva decât o simplă distracție de familie, era clar că întreaga mișcare ce ne lansase nu putea fi ținută în secret. Într-adevăr, unii dintre ei erau plini de un zel evanghelic de a da foc lumii. Era perioada în care ideea că niște hippie nebuni ar putea pune LSD în rezervele de apă reprezenta un coșmar foarte răspândit – sau un vis frumos, depinde cum vezi lucrurile.

Am dat diferite interviuri zaharisite afirmând că nici măcar nu înțelegeam sensul cuvântului „psihedelic“. Era clar că tipii din conducere nu mai știau ce să creadă pentru că într-un interviu am simțit că trebuie să explicăm că „freak out“ ar însemna mai degrabă relaxat și spontan decât „o gloată de bețivi care aruncă cu sticle“, cum spusese Roger. Într-un interviu pe care l-am dat pentru *Melody Maker,* un răspuns tipic pentru mine a fost că „trebuie să ai grijă când începi cu chestia asta psihedelică. Noi nu ne recunoaștem ca un grup psihedelic și nu spunem că noi cântăm pop psihedelic. Numai că lumea ne asociază cu asta și suntem angajați tot timpul în diverse freakouts* și hapeninguri în Londra“. La care Roger a adăugat: „Uneori cred că asta se întâmplă doar pentru că avem foarte mult echipament și lumini, iar asta-i scutește pe promoteri să mai trebuiască să angajeze iluminat pentru trupă“.

De asemenea, trebuia să ne mai îndeplinim o obligație față de EMI și să dăm un „test artistic“ sau o audiție de 30 de minute. Era un lucru pe care trebuia să-l facă orice formație nouă, însă în cazul nostru era un exercițiu inutil pentru că noi deja semnaserăm. Următoarea noastră sarcină a fost să dăm companiei un single și, bineînțeles, s-a întâmplat chiar să avem unul pe care-l pregătiserăm mai devreme. Pe 11 martie, a fost lansat „Arnold Layne“

* freak out – petrecere tipică anilor 1960 la care participanții consumau LSD (n.r.).

(numit și „Candy And A Currant Bun") – înregistrat în sesiunile originale Sound Techniques produse de Joe Boyd, anterioare contractului cu EMI (încercarea de a-l reînregistra nu îmbunătățise originalul). După exact șase luni de la vacanța de vară și de la începutul colaborării noastre cu Peter Jenner și Andrew King eram artiști profesioniști.

La câteva luni după ce am semnat cu EMI, am fost invitați la o mare petrecere la care au participat multe dintre somitățile de la EMI, inclusiv Beecher Stevens, cel care, de fapt, ne angajase (și care, la scurtă vreme după aceea, a devenit asociat la EMI – nu datorită nouă, desigur). S-a ridicat o scenă la sediul corporației, în Manchester Square, a fost adus spectacolul nostru de lumini, iar noi am mimat „Arthur Layne". Toată lumea avea gustări și șampanie la discreție, iar unii dintre oaspeți au putut degusta și o porție mică de substanțe chimice.

Îmi aduc aminte clar că am urcat cu liftul împreună cu sir Joseph Lockwood, președintele care nu avea decât vreo 60 de ani, însă nouă ni se părea nonagenar. Nu părea impresionat de un alt moft al industriei muzicale. Mai degrabă l-a alarmat pe Derek Nice, regizorul promoului nostru pentru „Arthur Layne", când i-a sugerat că ar trebui să instaleze la etaj o imagine de fundal cu Turnul Londrei și apoi ar fi suficient ca toate trupele să vină și să-și mimeze hiturile în fața unei camere, după care să le trimită în toată lumea. Sir Joseph era cu mult înaintea epocii sale.

Ceremonia de semnare fusese fotografiată, aparent o cerință a suspiciosului departament juridic în caz că, mai târziu, vreun muzician nebun ar fi pretins că semnăturile sunt false. Eram realmente încântați și plini de sine. Fuseserăm propulsați într-o poziție la care, cu câteva luni înainte, nici măcar nu visaserăm. Așa că, atunci când ni s-a cerut să pozăm, sentimentul nostru de euforie nu a însemnat altceva decât că ne-am zbenguit cu voioșie în modul cel mai rușinos.

# 3

# Freak Out, Schmeak Out

După petrecerile exuberante prilejuite de semnarea cu EMI, era timpul să ne apucăm serios de muncă. Spre deosebire de multe alte formații, noi nu ajunseserăm să trăim din muzică. De fapt, ne descurcam destul de greu. Nu investiserăm mult timp pe drum și nici nu petrecuserăm un an cântând în cluburile de pe Reeperbahn. Spectacolele noastre din toamna lui 1966 avuseseră loc în câteva localuri preferate și în interiorul coconului reconfortant al unui public în mare măsură partizan. Mai aveam până să dăm piept cu civilizațiile necunoscute care pândeau dincolo de granițele satului psihedelic.

Transportul era – și probabil mai este încă – o mare problemă pentru trupele noi. Să împrumutăm mașina unuia dintre părinți nu era decât o soluție de moment, ținând cont mai ales de degradarea sa aproape imediată din pricina umplerii până la refuz cu seturile de tobe și cu membrii formației. Cumpărarea unui microbuz reprezenta, de departe, cea mai mare investiție de capital – dar n-avea nimic din splendoarea cheltuirii unei burse studențești pe o chitară nouă sau pe o tobă bass. Dar, deși puteam să ne descurcăm la un spectacol cu un echipament încropit, mai puțin performant sau

de împrumut, formația – și mormanul tot mai mare de echipament – tot trebuiau să ajungă în siguranță la concert și, pe urmă, să se întoarcă acasă.

Înainte de obținerea contractului de înregistrare, călătoriile în afara Londrei fuseseră, de obicei, condiționate de limitările microbuzului nostru Bedford. Deveniserăm mândrii proprietari ai acestui vehicul pe vremea lui The Tea Set, când îl cumpăraserăm cu 20 de lire, din curtea unui dealer, într-o seară de sâmbătă. Vânzătorului nu-i venea să creadă ce noroc dăduse peste el – duba aștepta, probabil, să fie trimisă la fier vechi. Într-un acces de generozitate, a anunțat că o va vinde „cu încălțări noi și sânge proaspăt", asta însemnând în jargonul vânzătorilor de mașini la mâna a doua un set de cauciucuri noi și taxa de drum plătită. Bedfordul era incredibil de lent (până și vechiul meu Austin „Chummy" ar fi putut să-l întreacă); lipsa sa de viteză nu era depășită decât de lipsa sa de fiabilitate.

O problema în plus a apărut în momentul în care ne-a dispărut echipamentul. Rick obișnuia să câștige niște bănuți în plus descărcând echipamentul, după concerte, la birourile de la Blackhill, dar odată, după o seară mai specială, și-a băgat picioarele și a lăsat mașina, peste noapte, la Regent's Park. Până dimineața, tot echipamentul scump, portabil, precum amplificatorul PA (cel pe care ni-l cumpărase Andrew King) și chitarele își luase zborul. Managementul nu mai avea bani și nicio instituție caritabilă nu s-a grăbit să ne scoată din necaz, așa că trebuie înregistrat pentru posteritate că mama, spre veșnica ei cinste, ne-a împrumutat cele 200 de lire de care aveam nevoie ca să înlocuim piesele cele mai importante. Rick a suferit o criză de vinovăție, scurtă și de moment, legată de incident, dar nu s-a oferit niciodată să îl repare în vreun fel.

La puțin timp după încheierea contractului cu EMI, am cumpărat un Ford Transit, o mașină care era privită ca un adevărat indicator de statut – Rolls-Royce-ul în materie de transport al formațiilor. În momentul în care

Ford a lansat pe piață modelul Transit, în octombrie 1965, ăsta era atât de căutat încât nu era ceva neobișnuit ca hoții să descarce echipamentul unei trupe și pe urmă să fure mașina. Specificațiile Transitului includeau un motor de trei litri, roți duble pe spate și o cabină modificată în așa fel încât să intre tot echipamentul în compartimentul din spate, în timp ce personalul tehnic, luministul și cei patru membrii ai trupei călătoreau foarte inconfortabil în față, la clasa întâi. Era, de-acum, imperios necesar să conducem un microbuz decent – pentru că, la urma urmei, aveam mult de lucru datorită agentului nostru Bryan Morrison, cel care fusese atât de influent în aranjarea contractului cu EMI. Prima noastră întâlnire cu Bryan avusese loc în timpul unei repetiții pentru „Arthur Layne" la Studio Techniques. Peter și Andrew ne avertizaseră să ne așteptăm la vizita unui „greu" din industria muzicii și așteptam sosirea sa cu oarecare încordare. Ușa studioului s-a izbit de perete, dezvăluindu-ni-i pe Bryan și pe cei doi călăi ai săi. Aceste trei personaje făceau în mod clar parte nu din undergroundul Londrei, ci din lumea ei interlopă. Nu mai era vorba aici de pantaloni evazați sau de caftane, ci de costume italienești și pardesie din păr de cămilă, cu guler de catifea. Cu mâinile în buzunare, cei doi ne fixau cu o privire impasibilă – arătau total neimpresionați de ceea ce vedeau.

Înainte să decidă cine cu cine merge, Andrew și Peter discutaseră cu câteva agenții, inclusiv cu bine-cunoscuta Noel Gay Agency din strada Denmark, unde toți agenții purtau costume de zi. Însă ăștia cereau 15% ca să ne reprezinte pe când Bryan nu voia decât 10%. Și afacerea a primit-o Bryan.

Deși ținuta vestimentară a lui Bryan sugera o ucenicie făcută pe lângă un dealer de mașini, în realitate el urmase Central School of Art. Își începuse activitatea ca manager al formației The Pretty Things – ai cărei membri îi includeau pe Dick Taylor (care fusese la Rolling Stones la începuturile lor) și pe Phil May, și ei studenți

ai școlii de artă – și apoi se extinsese în publicitate și impresariat. Când am venit noi, el avea deja o listă lungă de artiști, printre care Aynsley Dunbar Retaliation și Herbie Goins and the Night-timers, iar mai târziu a adăugat toate trupele de la Blackhill, inclusiv Fairport Convention, Incredible String Band, Edgar Broughton Band, Tyrannosaurus Rex și Keith West de la Tomorrow, o formație din care făcea parte și Steve How, mai târziu la Yes.

Bryan avea un adevărat birou de afaceri în lumea muzicii pe Charing Cross Road 142, în Tin Pan Alley. Situat deasupra unui club în care se putea consuma alcool pe toată durata zilei (o găselniță care să eludeze legile draconice de acordare a licenței din Anglia acelor vremuri), cred că îl costa cu totul opt lire pe săptămână. Pe afară, pereții erau plini de graffitti care mărturiseau dragostea nemuritoare pentru unul sau toți membrii trupei The Pretty Things*, iar înăuntru era un haos permanent. Bryan își instalase un interfon și țipa tot timpul la secretara sa prin pereții despărțitori ai sanctuarului său. De fapt, toți țipau, ori la telefon, ori unii la alții. Era la ani-lumină de lumea blândă, elegantă de la Blackhill, gătită cu caftane și parfumată cu ulei de patchouli.

Pe lângă afacerea sa de management, Bryan era singurul agent al câtorva dintre principalele localuri în care se putea concerta din Londra. Pe când era managerul celor de la The Pretty Things, își dăduse seama de avantajul suplimentar pe care l-ar putea avea fiind nu doar managerul lor, ci ocupându-se și de vânzarea de bilete la concertele lor. Dar uneori, până și Bryan, cu toată experiența sa, putea fi păcălit. Odată, îi făcuse o favoare unui prieten și fusese de acord să reprezinte o altă agenție, împărțind comisionul. La un anumit club, întâlnise doi frați care erau directorii celeilalte agenții.

* The Pretty Things este o trupă londoneză formată în anul 1963 care s-a bucurat de un mare succes comercial în anii 1960-1970 (n.r.).

În timpul întâlnirii, unul dintre frați s-a scuzat și s-a dus sus cu managerul clubului ca „să clarifice exclusivitatea agenției". Următorul lucru pe care l-a auzit Bryan a fost sunetul unui corp care se rostogolea pe scări. Celălalt frate și-a cerut și el scuze și s-a dus să îi mai dea și el una – sau trei – ghinionistului manager de club ce zăcea la pământ. Bryan, care prefera să-și convingă clienții cu o sticlă de vin alb de calitate, s-a cărat pe tăcute. Abia mai târziu a aflat că numele de familie al celor doi frați era Kray*.

Andrew King a cunoscut și el partea dură a afacerii, deși nimic de teapa lui Kray. Exista o agenție bănuită că, pentru a rezolva o dispută, l-ar fi agățat de fereastră pe Robert Stigwood, promoterul și, ulterior, patronul casei de discuri Polydor și care avea un asociat, poreclit Pinky, care avea reputația că le-ar tăia degetele chitariștilor ce se codeau să semneze contractul cu ei. Andrew a fost cel mai aproape de acea lume când s-a dus să încaseze banii pentru o cântare la Royal College of Art de la o agenție din Soho. Sosește Andrew, deschide ușa și nimerește în toiul unei petreceri de Crăciun, plină de gagici de mafioți, cu părul vâlvoi – petrecere evident finanțată din banii noștri de la cântare. Spune că a venit să încaseze banii pentru Pink Floyd. „Bă, e aci un puști care vrea niște bani de la noi..." Brusc, toată lumea și-a îndreptat atenția către Andrew. A urmat o scurtă pauză, apoi întreaga încăpere a izbucnit în râs, iar tipul de la ușă a scos un teanc uriaș de bancnote din buzunarul de la spate și a tras banii din el. După ce a plecat Andrew, petrecerea a continuat.

Cei doi călăi care-l însoțiseră pe Bryan în vizita sa la Sound Techniques ca să ne întâlnească erau asistenții săi, Tony Howard și Steve O'Rourke. Tony, un tip din Hackney, începuse să lucreze ca băiat care livra corespondența la *New Musical Express* pentru că intenția lui fusese să ajungă critic muzical. Deturnat repede către o carieră de

* Frații gemeni Ronald și Reginald Kray au fost unii dintre cei mai temuți gangsteri din Londra anilor 1950-1960 (n.r.).

crupier într-un club de noapte și de apelant la o sală de bingo, îl întâlnise pe Phil May de la The Pretty Things, care îl pusese în contact cu Bryan. Tony a fost convins să vină și să lucreze pentru agenția lui Bryan.

Steve O'Rourke, după ce se pregătise pentru a deveni contabil, lucrase ca agent de vânzări la o firmă care producea hrană pentru animale de casă. Dar angajatorii săi l-au concediat când au descoperit că, la fiecare sfârșit de săptămână, concura cu mașina companiei la cursele de la Brand Hatch și au delegat sarcinile sale altor vânzători, așa încât el să-și poată petrece timpul conducând un club numit El Toro, pe Edgware Road. Pe lângă asta, trei luni de muncă la altă agenție de impresariat i-au adus o experiență mai mult decât suficientă pentru ca Bryan să îl considere pe deplin calificat.

Cu Bryan ca agent, aveam, în sfârșit, numărul mare de concerte pe care ni-l doriserăm dintotdeauna. Însă chestia asta era cumva ca un dar otrăvit, pentru că angajamentele reprezentau o nepotrivire totală între muzicieni și public. Iar acest lucru era valabil mai ales în cazul lanțului de săli de dans Top Rank, unde publicul nu voia altceva decât să danseze la un concert soul sau să fie orbit de starurile pe care le văzuseră la *Top of The Pops*. Nu numai că noi nu corespundeam niciuneia dintre cerințe, dar Top Rank avea și un cod vestimentar – ca să-i țină la distanță pe nedoriți – care impunea haină și cravată, *fără păr lung și blugi*. Asta însemna nu doar că noi n-aveam voie să bem ceva la bar și să ne amestecăm cu clienții, ci și că micul nostru grup de fani nu ar fi reușit niciodată să treacă de portar.

Să se uite la Pink Floyd trebuie să fi fost o experiență derutantă pentru publicul de la Top Rank. Fără niciun fel de prezență la televiziune înainte de lansarea piesei „See Emily Play", eram cvasinecunoscuți pentru marea majoritate a celor de acolo. Singurul hit Top 20 pe care-l avuseserăm, „Arnold Layne", nu era nicidecum reprezentativ pentru restul repertoriului nostru și, în orice caz, la radio se difuzase puțin, iar la televiziune

deloc. Un promoter a venit la noi după spectacol și ne-a zis: „Ce păcat, băieți, dacă ați avea și voi niște cântece mai decente...“

Confruntați cu o oră de muzică ciudată și înspăimântătoare și cu o formație pe jumătate invizibilă și pentru care nu se merita să țipi, reacțiile lor au variat de la dezinteres la violență. Aceasta a fost prima noastră expunere la un public despre care nu eram siguri că ne sprijină și, dacă nu am fi avut un agent care să insiste să primească cecurile în avans, probabil că n-am fi fost plătiți niciodată. Din fericire, erau destule localuri noi cât să ne menținem în câmpul muncii. Conceptul de nouă rezervare era necunoscut, așa încât nu am făcut decât să adâncim și mai mult neînțelegerea pe care am lăsat-o în urma noastră. În 1967, nu mai puteam conta nici măcar pe un public studențesc care să ne arate simpatie. Pe atunci, nu exista un circuit universitar ca atare, parțial pentru că în provincie erau puține universități și parțial pentru că organizarea unor concerte se pare că nu era considerată o activitate recreativă pentru studenți. Prin urmare, eram condamnați să facem turul cluburilor și al sălilor de dans.

Dacă aruncăm o privire pe lista concertelor pe care le-am avut în 1967, vedem o creștere bruscă de la 20 de cântări, în a doua parte a lui 1966, la mult peste 200, în anul următor. Și lista nu include primul nostru turneu în America, călătoriile în Europa pentru promouri TV sau timpul necesar pentru a înregistra trei single-uri și un album. Nu este surprinzător că toate aceste cântări tind să se amestece într-un amalgam inform de cabine slab luminate și de drumuri naționale care, după ieșirea de pe M1 de la Birmingham la Londra, duc direct acasă. Service-ul Blue Boar de la Watford Gap era locul unde se opreau toate trupele și unde pantalonii de catifea depășeau numeric salopetele camionagiilor.

Cu toate astea, au fost câteva cântări *cu adevărat* memorabile. Turneul nostru în Scoția în 1967 a fost tipic pentru noi. Au fost numai cinci spectacole, iar primele

două au avut loc la Elgin și la Nairn, în nordul Scoției, unde invazia noastră saxonă a fost respinsă rapid. Gazeta locală *Moray, Nairn and Banff Courant* ne-a acordat același interes ca unui concurs local de tarte cu fructe, iar una dintre criticile tipice ale publicului față de prestația noastră a fost „Nu cre'eți că io pot să cânt mai bine la mine-n baie?"

Mai aproape de casă, primirea a fost ceva mai bună. La California Ballroom, în Dunstable, balconul de deasupra scenei a fost un loc ideal pentru ca audiența să-și exprime dezaprobarea turnându-și băuturile drept în capul membrilor formației. După aceea, Roger remarca filosofic că „s-ar putea să nu le fi displăcut chiar atât de mult, măcar și-au păstrat paharele". Însă, la Feathers Pub, în Ealing, Roger a luat o lovitură direct în frunte cu o monedă mare de un penny, un proiectil deloc neglijabil. Îmi amintesc de asta mai ales pentru că restul concertului Roger și l-a petrecut uitându-se după tipul care o aruncase. Am avut noroc că nu l-a găsit, pentru că, fără îndoială, făptuitorul avea acolo prieteni mai mulți și mai mari decât aveam noi. Probabil că am fi avut mai mult de suferit dacă nu s-ar fi găsit un fan cu adevărat devotat care să-și mărturisească, în mod neinspirat și suficient de tare, aprecierea pentru talentul nostru. Acest lucru i-a permis mulțimii să-și dibuiască mai ușor prada și a încasat-o el în locul nostru.

A mai fost și un spectacol de neuitat pe Isle of Man în timpul Scots Fortnight, cele două săptămâni din iulie denumite așa în onoarea tuturor locuitorilor din Glasgow care s-au dus acolo pentru o vacanță cu adevărat de neuitat. Aici, scena era la o înălțime suficient de mare deasupra ringului de dans, încât nici cel mai înalt dintre celți să nu poată să-i apuce de picior și să-i tragă în busculada de jos pe interpreți. Promotorul a sugerat trist că, după experiența lui, cel mai bine era să nu ne oprim din cântat indiferent de ce s-ar fi întâmplat în sală, să ținem luminile aprinse și să uităm de propriul nostru spectacol de lumini. Ar fi trebuit să-i ascultăm

sfatul. Avertismentele sale au fost nimic în comparație cu semnele făcute atunci când mi-am luat locul în spatele bateriei. N-am putut să nu observ balta de sânge acolo unde, cu câteva minute mai înainte, stătuse bateristul trupei anterioare. Era clar că și-o căutase și luase o bucată în plin.

Când am început să cântăm și am redus luminile, publicul a rămas mut de uimire. Inițial, am crezut că muzica și jocul nostru de lumini le captaseră atenția, dar, curând, un hururit straniu a indicat altceva. De fapt, întunericul le dăduse posibilitatea să se arunce ca turbații unii împotriva altora. Urmând cu întârziere sfatul promoterului, ne-am îndeplinit contractul oferind un acompaniament muzical psihedelic zgomotului făcut de scoțienii în vacanță care se băteau într-o veselie. Așa cum bunul nostru prieten Ron Geesin a anunțat cu mândrie, „următorul dans va fi o luptă".

În mod ciudat, aceste experiențe nu ne-au redus entuziasmul. Ca un pluton sub focul inamicului, spiritul nostru de echipă a fost călit de groaza absolută din timpul unor cântări și de bombardamentul cu înjurături. Ca parte a unei ciudate terapii cathartice, în drum spre casă chiar reușeam să râdem de ele și încercam să ne convingem singuri că data viitoare va fi mai bine.

Ne loveam frecvent de o anumită problemă tehnică în sălile astea de dans, care, sub influența lui *Saturday Night At The Palladium*, hotărâseră că scenele rotitoare erau o manieră sofisticată de a schimba actele în timpul spectacolului. Dar cum echipamentul nostru de sunet și lumină era tot mai complex, faza în care scena a început să se rotească a fost una de haos total. Și cum cablurile boxelor erau întinse la maximum, turnurile de echipament care deja vibrau aveau să se prăbușească pe podea.

În mijlocul acestui remake după *Ultimele zile ale Pompeiului**, în vreme ce boxele cădeau în jurul nostru, echipa tehnică se agita disperată să rebranșeze sistemul

* Roman al scriitorului englez Bulwer Lytton, după care s-a făcut o ecranizare, în 1959, în regia lui Mario Bonnard (n.r.).

electric. Zguduitura finală, înainte ca scena să se oprească zgâlțâind-se, a făcut ca formația, care în tot acest timp rămăsese curajos pe poziții, să semene cu echipajul din *Star Trek* când încasează în plin o lovitură de la o navă de război klingoniană.

De acum semănam cu o echipă de turneu, deși, când venea vorba despre cei care ne cărau echipamentul, aveam tendința să luăm ce aruncau alte formații. Într-un caz, am fost destul de naivi să credem că oricine avea în spate o carieră de roadie pentru Cream trebuie să fi fost foarte tare. Și ce am făcut a fost să nu cerem niciun fel de referințe. Motivul pentru care acest roadie* își pierduse locul de muncă la Cream a fost că, din cauza mahmurelii, nici măcar nu s-a sinchisit să se ducă la un concert. Împreună cu tovarășul său, pur și simplu s-a furișat pe lângă casa managerului, a lăsat cheile camionetei în cutia de scrisori și a tăiat-o în noapte. În cazul nostru, tipul a reușit să ajungă la cântări, dar niște diferențe extraordinare între numărul de kilometri de pe bord și bonurile de carburant pe care le prezenta – indicând clar că, pentru a ajunge de la Londra la Brighton, făcuse un ocol prin Balcani – au însemnat că șederea sa cu noi a ajuns, în cele din urmă, la un sfârșit brusc.

Următorul roadie nu a avut nici el mai mult succes. Și el a trebui să plece când am aflat de ce aveam probleme interminabile cu boxele noastre WEM. Aranjasem o sponsorizare cu Watkins Electronic Music („Wham!!! Its WEM!"), dar nici noi, nici Charlie Watkins nu puteam să înțelegem de ce difuzoarele noastre se defectau atât de tare și de frecvent. Am descoperit că servitorul nostru mai puțin fidel schimbase cu grijă pâlniile nou înlocuite cu cele vechi, stricate, și apoi s-a dus în West End să vândă noile difuzoare la magazinele electrice de pe Lisle Street. Nu-i de mirare ca aveam un sunet unic!

Având în vedere calitatea imprevizibilă a echipei tehnice, li se cerea tuturor celor implicați la Blackhill –

* Roadie – cei care se ocupau de partea tehnică a concertelor și de transportul echipamentului muzical (n.r.).

formație, management și personal – să pună mână de la mână și să lucreze peste program. Pentru că echipa tehnică, așa improvizată cum era, nu putea să fie în două locuri în același timp, la începutul serii la Norfolk și apoi să care totul înapoi la Londra pentru o apariție la UFO la două dimineața. Până la urmă, echipa tehnică a devenit mai organizată, mai ales după sosirea lui Peter Wayne Willson.

Peter era un luminist experimentat de teatru. Fusese exmatriculat de la Oundle School pentru că participase la un marș Aldermaston și apoi a început să lucreze în teatrele locale, apoi provinciale și, în cele din urmă, la cele din West End. Împreună cu prietena lui, Susie Gawler-Wright (cunoscută ca „debutanta psihedelică"), avea un apartament pe Earlham Street în Covent Garden, în care a locuit și Syd. Susie petrecuse ceva timp în Cambridge și aveau același cerc de prieteni.

În perioada în care cântam la All Saints Church, venise să ne vadă din când în când. Pe atunci, de lumini se ocupa Joe Gannon, așa că, în momentul în care ni s-a alăturat, Peter a preluat responsabilitățile de road manager. Însă avea un handicap special pentru rolul ăsta – n-avea permis de conducere. Așa că Rick conducea microbuzul, iar Peter manipula echipamentul. După aceea, Peter a preluat sunetul (care, după cum el însuși recunoștea, nu era unul dintre punctele sale tari) și mai apoi – ca urmare a plecării lui Joe – a coordonat iluminatul, asistat de Susie.

Peter a moștenit instalația de lumini încropită de Andrew King și Peter Jenner, care, deși „extrem de rablagită" după standardele profesionale ale lui Peter, a funcționat surprinzător de bine până când, la un concert la un colegiu de artă, un cablaj ciudat a legat două faze și a trimis prin sistemul de iluminare o descărcare de 440 de volți care a distrus-o apoteotic. Peter s-a apucat să construiască un sistem mai avansat, având în centru trei proiectoare Rank Aldis de 1 000 de wați și a început să experimenteze diferite moduri de a trata lumina,

trecând-o prin polarizatoare și membrane întinse din latex. Culorile create erau „spectaculoase, dar foarte palide". Peter a descoperit că cele mai bune modele de stres polarizate se obțineau când folosea prezervative. Acest lucru a condus la situația în care, într-o seară, microbuzul cu echipa tehnică a fost oprit de poliție. Oamenii legii au fost intrigați să-l găsească pe unul dintre membrii echipei, John Marsh, stând pe scaunul din față și tăind o grămadă de prezervative. „Nu vă faceți griji pentru el", a spus Peter calm. „E roadie-ul nostru – e nebun."

Un alt mod de a trata lumina era să așeze în fața unei lentile lungi o oglindă înclinată la un unghi de 45 de grade. Această oglindă era apoi vibrată pentru a crea modele Lissajou. Prin introducerea unor pale și roți colorate în spațiul dintre lentilă și oglindă și prin schimbarea vitezei roților, se creau niște „viermi de culoare", cum îi descria el.

O altă creație a lui Peter folosea o lumină de film împinsă dincolo de limitele recomandate pentru a obține maximum de strălucire. În fața ei era montată o roată de sticlă colorată învârtită cu o viteză extrem de mare de un motor. Acest aparat era fixat într-o cutie de aproximativ 60 pe 90 de centimetri și care stătea oblic deasupra formației pe niște picioare mari de cauciuc pe care le comandase Peter. Cum nu existau magazine specializate, Peter dăduse iama prin magazinele de excedent ale armatei din Edgware Road și Totenham Court Road pentru cabluri și conectori, echipament militar de calitate – care era deosebit de solid și putea fi transportat prin toată Marea Britanie într-o perioadă în care nu existau carcase speciale.

Efectul aparatului lui Peter era spectaculos. Cu două roți, posibilitățile nu erau doar de două ori mai mari, ci de patru ori mai mari. Ajustând viteza ambelor roți, se creau culori ce abia puteau fi percepute – „culori metalice purpuriu-argintii. Brațul lui Nick trasa foarte frumos curcubee pe ecranul de proiecție din spate". Dar temperaturile fluctuante, șocurile și loviturile și roțile

de culori ce se învârteau ameţitor arătau că sticla avea tendinţa alarmantă să scape de sub control şi să se spargă zgomotos, cioburile ascuţite zburând de la foarte mică distanţă spre formaţie. Trebuia să cărăm după noi multă sticlă de schimb – şi ar fi trebuit, realmente, să avem şi o trusă de prim ajutor. Roger şi cu mine porecliserăm maşinile astea „Daleks"* ca un omagiu adus naturii lor robotizate şi ostilităţii evidente faţă de umanoizi. Acum luminile erau parte integrantă a spectacolului nostru şi, într-un interviu din *Melody Maker*, proclamam solemn că „luministul trebuie să fie literalmente un membru al grupului", deşi era clar că asta nu includea şi împărţirea onorurilor.

Pe drum, făceam economii oricând se putea. Cumpăram alcool dinainte, de la vreun magazin de pe marginea drumului, ca să evităm preţurile umflate din baruri. Ignoram hotelurile şi alegeam lungul drum către casă, ceea ce preîntâmpina viaţa nebunească de care se pare că aveau parte toate celelalte trupe. Datorită talentului pe care îl avea agenţia Bryan Morrison de a ne aranja concerte ce presupuneau să batem ţara-n lung şi lat, era ca şi cum am fi fost tot timpul în microbuz. Şi ca emoţia să fie şi mai mare, trăiam tot timpul cu teama să nu rămânem fără benzină pentru că roadies nu se duceau decât la benzinăriile care dădeau minimum patru timbre Green Shield – primul sistem de fidelizare a clienţilor.

Banii erau, în general, puţini: în ciuda volumului de muncă tot mai mare, eram încă într-o spirală a datoriilor pentru că ne îmbunătăţeam constant echipamentul. Ne plăteam, teoretic, un salariu de 30 de lire pe săptămână dar, de fapt, reuşeam să luăm doar şapte lire şi zece pence şi, prin urmare, schemele prin care puteam să facem un ban în plus au fost întotdeauna populare. Mult mai târziu, în timpul unei traversări cu feribotul în Europa, John Marsh s-a oferit să umble de la un capăt la altul

* The Daleks sunt o rasă ficţională de extratereşti portretizaţi în serialul britanic SF *Doctor Who* (n.r.).

al vaporului și să latre ca un câine dacă Roger i-ar fi dat 20 de lire, o afacere pe care Roger a găsit-o irezistibilă, iar ceilalți pasageri, deranjantă. John și-a îndeplinit partea care îi revenea și, entuziasmat de succesul acestei scheme aducătoare de profit, s-a oferit să sară peste bord la jumătatea Canalului Mânecii și să înoate înapoi spre Anglia în schimbul casei lui Roger. Roger, un parior de felul său, a fost foarte tentat de acest pariu. Știa că șansele erau ca John să nu reușească. Dar, pentru că asta ar fi însemnat și că noi n-am mai fi avut un spectacol de lumini pentru restul turneului, rațiunea a triumfat până la urmă.

Între aceste nenumărate călătorii, aveam uneori programat un meci pe teren propriu, la UFO, dar, după ianuarie 1967, numai o singură dată pe lună sau cam așa. Cu toate astea, două mari concerte în primăvara aceea ne-au ajutat să rămânem în contact cu adevăratul nostru public. Pe 29 aprilie, „14-Hour Technicolour Dream" a fost un eveniment *all-night* la Alexandra Palace, la care au cântat și Alex Harvey, Soft Machine și Arthur Brown, toată chestia fiind organizată de Hoppy și de tipii de la *IT* pentru a strânge mai multe fonduri pentru revistă, ca urmare a unui raid al poliției. „Haos, dar a mers", își amintește Andrew King. Multora dintre participanți evenimentul ăsta le-a rămas în minte ca unul psihedelic major, punctul culminant al acelei etape, cu formații și grupuri care au cântat până în zori. Peter Jenner, spre exemplu, spune: „Technicolour Dream a simbolizat totul. A fost momentul culminant al psihedelicului amator pur, ceremonia de încoronare, ultimul mare eveniment al găștii. Când Pink Floyd a intrat în sala aia cam prăpădită, veneau zorii, lumina se strecura prin toate vechile ferestre cu vitralii și oamenii se urcaseră pe schela din jurul orgii Ally Pally. Toată lumea era luată, mai puțin trupa, deși Syd s-ar putea să fi fost. Un mare concert – deși Dumnezeu știe cum o fi sunat, de fapt".

Dar alții au considerat totul prea comercial, sfârșitul muzical al mișcării underground dominante pentru că a fost elementul cel mai profitabil – „Technicolour Dream"

n-a fost, în realitate, decât un mare concert rock. Miles își amintește formația The Flies (ai cărei mai devreme membri urinaseră pe audiență pentru a-și prezenta scrisorile de acreditare proto-punk), stând în picioare la capătul scenei în timp ce noi cântam, insultându-ne și strigând „Vânduților!". Eu nu-mi amintesc asta, dar, dacă au făcut-o, trebuie să fi avut un motiv: se vânduseră toate biletele. Iar publicul nostru loial de la UFO, obișnuit să participe direct la ceea ce se întâmpla, s-a trezit cu anunțuri privind securitatea, cu o scenă înaltă de zece picioare și făcând figurație într-un spectacol ciudat.

Din punctul nostru de vedere, „Technicolour Dream" a fost mai degrabă un coșmar logistic. În aceeași zi, mai devreme, avuseserăm un concert în Olanda, terminaserăm spectacolul, împachetaserăm și un olandez surescitat ne-a dus noaptea cu mașina, în mare viteză, la aeroport, ca să prindem ultimul zbor, și apoi am alergat ca nebunii spre North London pentru a ne face apariția. Având în vedere itinerarul ăsta, șansele ca noi să ne bucurăm de avantajele unei adunări psihedelice care promova dragostea erau foarte reduse. Syd era complet detașat de tot ceea ce se întâmpla, fie pentru că era pur și simplu luat, fie pentru că suferea de vreo problemă neurologică mai organică – încă n-am idee.

Prin comparație, cred că „Games For May", două săptămâni mai târziu, a fost unul dintre cele mai importante spectacole pe care le-am susținut vreodată întrucât concertul a inclus elemente ce au devenit parte a show-urilor noastre în următorii 30 de ani. Peter și Andrew organizaseră evenimentul în complexul artelor de la Queen Elizabeth Hall, pe London's South Bank, prin intermediul lui Christopher Hunt, promoterul care aranjase să cântăm la Commonwealth Institute. Din nou, pregătirea muzicală clasică a lui Christopher s-a dovedit neprețuită, întrucât el era unul dintre puținii oameni care puteau aranja o intrare la acest amplasament prestigios.

Deși am avut puțin timp pentru pregătire sau repetiții ca să ne completăm slotul nostru de două ore, am reușit

să concepem seara ca pe un eveniment multimedia marca Pink Floyd. Spre deosebire de cântările noastre obișnuite, nu au existat trupe de deschidere, așa că am putut să controlăm situația și să creăm o atmosferă specială. La Queen Elizabeth Hall, spectatorii stăteau pe scaune astfel încât era clar – lucru neobișnuit pentru un concert rock – că mai degrabă vor asculta și vor privi decât vor dansa. O mare parte din spectacol a fost improvizată. Am avut piese din repertoriul nostru obișnuit și am cântat în premieră „See Emily Play" („You'll lose your mind and play games for May..."), dar cele mai multe au fost alese ca vehicule, precum „Interstellar Overdrive", pentru a acționa ca un cadru în interiorul căruia ideile se schimbau în permanență. Toată lumea și-l amintește pe Syd pentru compozițiile sale, dar el merită, probabil, la fel de mult credit pentru concepția sa radicală despre muzica rock improvizată.

Aveam lumini suplimentare și o mașină de făcut baloane, precum și proiectoarele de diapozitive obișnuite, care, pentru a obține vreun fascicol de lumină, trebuiau instalate chiar în mijlocul stalurilor. Asta cerea o oarecare improvizație tehnică și juridică, întrucât, pe-atunci, mixajul sunetului și al luminilor era controlat de la marginea scenei. Amplasarea pupitrului de sunet și lumini în mijlocul sălii avea să devină o practică standard abia peste câțiva ani.

*IT* a scris că evenimentul a fost „cu adevărat bine gândit... un veritabil concert de muzică de cameră pentru secolul XX. Curățenia sălii însăși a fost perfectă pentru oamenii foarte amestecați din mass-media". Este mare păcat că nu am putut să profităm de această primire și să evităm corvoada anului următor de a susține nenumărate spectacole de rutină.

Coordonatorul de Azimut, care și-a făcut pentru prima oară apariția la „Games for May", era un aparat acționat de Rick, pe care ni-l construise Bernard Speight, un inginer de la Abbey Road. Erau două canale, fiecare cu un joystick, unul pentru orga Farfisa, celălalt pentru efectele

de sunet. Dacă un joystick era în poziție verticală, sunetul era direcționat pe centru, dar dacă-l mutai pe diagonală, ar fi trimis sunetul în difuzorul din acel colț al sălii. Rick putea să trimită sunetele din orgă să se învârtă în jurul sălii sau să facă asemenea unor pași – al căror sunet era redat de un magnetofon Revox – să pară că merg dintr-o parte în alta. Nimeni nu-și amintește cine a inventat numele aparatului, dar Oxford English Dictionary definește un azimut ca „bolta cerească ce se întinde între zenit și orizont, pe care îl taie în unghi drept". Părea destul de bine formulat, mă gândeam eu.

Pe de altă parte, ni s-a interzis să mai cântăm vreodată la Queen Elizabeth Hall nu din cauza vreunor fani surescitați care au rupt scaunele, ci din cauza unui membru al echipei tehnice, îmbrăcat ca un mare amiral al flotei, care a aruncat petale de flori pe coridoare. Conducerea sălii a considerat asta ca un pericol potențial pentru sănătatea acelor persoane din public mai puțin sigure pe picioare...

Era un lucru tipic pentru lipsa de respect și, adesea, pentru ostilitatea directă, care existau între trupele de rock și managementul sălii. În materie de siguranță și iluminat, ei impuneau nenumărate reguli meschine, unele justificate, altele doar pentru a-și arăta clar dezaprobarea. Una care pe noi ne-a deranjat în mod special a fost cea prin care administrația cerea un grad mai mare de iluminare a sălii pentru spectacolele rock decât pentru alte spectacole, lucru care ne afecta foarte tare pentru că impactul jocului nostru de lumini ar fi scăzut dramatic. O pușcă cu aer comprimat era folosită uneori pentru a ne asigura că iluminatul sălii a fost modificat după gustul nostru. De fapt, era *de rigueur* să fii interzis în toate marile săli și, cum zice Andrew King, le spuneai întotdeauna tuturor că erai interzis chiar dacă nu fuseseși. Cred că, la fel ca aproape toate celelalte grupuri, și noi am fost, pentru o scurtă perioadă, interziși „pe viață" la Albert Hall...

„Arnold Layne“ primise și el o interdicție din partea posturilor de radio pirat Radio London și Radio Caroline, precum și de la BBC, ceea ce făcea cu adevărat dificilă promovarea lui, întrucât, în perioada aia, nu exista decât o mână de stații de radio care emiteau. Interdicția se datora unor vagi aluzii în versuri care puteau fi interpretate, dacă te străduiai foarte tare, ca o celebrare a „perversiunii sexuale“. Bineînțeles că, nu mult după aceea, BBC nu a reușit deloc – și cu o naivitate încântătoare – să găsească ceva sexual în versurile lui Lou Reed „Walk On The Wild Side“. Acum pare absurd – și minunat de desuet, dată fiind natura ultraexplictă a versurilor în secolul XXI –, dar atunci exista încă o mare sensibilitate din partea cenzurii. Lordul Șambelan și-a păstrat puterea asupra teatrelor londoneze până în 1967, și chiar și în 1974 trebuia să obținem aprobări din partea Comisiei Britanice a Cenzorilor de Film pentru filmele care însoțeau spectacolele noastre live (și, în mod bizar, inclusiv o dispensă specială pentru a nu trebui să apară pe ecran aprobarea cenzorului înainte de începerea filmului, ceea ce i-ar fi stricat efectul).

În orice caz, să fii difuzat la radio era dificil, întrucât timpul de emisie era încă foarte limitat. Uniunea Muzicienilor ajunsese la o înțelegere cu BBC prin care restricționase numărul de discuri ce puteau fi transmise la radio la 40 de ore pe săptămână. Aranjamentul acesta le permitea muzicienilor care alcătuiau orchestrele radio să cânte în direct multe ore. Câtă vreme cântecul nu era decât o piesă simplă cu un solo de trompetă, a fost în regulă, dar când au încercat să recreeze „Purple Haze“, a fost echivalentul fonic al unui ciung care pune tapet.

Confruntați cu aceste obstacole, opțiunea noastră – și a oricărei altei formații care spera să se bucure de succes în Top 20 – era să umflăm cifra de vânzări. Într-o epocă anterioară informațiilor electronice de la punctul de vânzare, sistemul era foarte simplu: se știa foarte bine care magazine își mânăreau declarațiile pentru a

indica vânzări record și diverse persoane erau trimise la punctele de vânzare relevante ca să cumpere fără încetare single-ul ales. Aparent, trebuia să fii foarte atent în biroul unei astfel de persoane. Un dulap deschis din greșeală putea provoca răniri grave, pentru că din el se revărsa o cascadă de discuri nou-nouțe. Pentru 100 de lire, un specialist în domeniu și-ar fi încărcat mașina sport cu flori și ciocolată și ar fi pornit-o prin magazinele de discuri ca să le convingă pe fetele de la tejghea să ajusteze cifrele vânzărilor, lucru pe care ele erau încântate să-l facă.

Lansat în martie 1967, „Arnold Layne" ajunsese pe locul 20 în topurile din Marea Britanie. Pentru continuare, a fost ales „See Emily Play" și am încercat să-l înregistrăm la Abbey Road. Numai că nu am putut să reproducem sunetul lui „Arnold Layne" și ne-am dus înapoi la Sound Techniques ca să recreăm formula magică, ceea ce l-a făcut pe Joe Boyd să zâmbească batjocoritor.

Când a ieșit „Emily", câștigaserăm niște avantaje suplimentare din interzicerea lui „Arnold Layne". Cred că posturile de radio erau puțin rușinate și se părea că lucrurile ar fi putut să ia o întorsătură și mai urâtă dacă nu se vedea că primeau și chestiile astea noi, tinere și deștepte. Toate stațiile de radio difuzau înregistrarea și, după două săptămâni, eram pe locul șaptesprezece. Această poziție în clasamentul Top 20 ne dădea dreptul la o apariție la *Top of The Pops*. Asta a marcat o treaptă nouă și importantă pe scara ascensiunii noastre și ne-a dat, cu adevărat, vizibilitate. Să fim văzuți de publicul unei televiziuni naționale ne afecta direct puterea de atracție și, astfel, capacitatea noastră de a ne câștiga existența ca trupă live. „VĂZUȚI LA TELEVIZOR" era echivalent cu cel puțin încă 100 de lire pe seară.

Cea mai mare parte a zilei am petrecut-o făcând planuri, cu machiajul, călcatul hainelor la modă, spălatul și aranjatul părului, toate la sediul bine echipat al BBC-ului din Lime Grove. Unul dintre lucrurile pe care

echipa tehnică le-a descoperit repede era că, întrucât cei de la coafură și machiaj nu știau cine făcea parte din formație, puteau să intre și ei, să stea la palavre cu fetele și să aibă părul spălat, tuns și uscat cu foenul. Rar mi-a fost dat să văd o echipă tehnică atât de strălucitoare ca cea care bântuia în seara aia pe coridoarele de la BBC.

Cu toate astea, am simțit că, în sine, spectacolul a fost aproape un eșec. Să mimezi este, în cel mai bun caz, o idee destul de proastă, iar acesta n-a fost chiar cel mai bun caz. Să mimezi a reprezentat întotdeauna o corvoadă, mai ales pentru un baterist. Ca să mențiii scăzut nivelul sunetului trebuia să încerci să nu lovești deloc membrana tobei sau doar să folosești marginile ei. Ambele metode arătau foarte ciudat. În anii următori, tot exercițiul ăsta scârbos avea să includă folosirea unor cinele și tampoane de plastic. La asta se adăuga și toată adrenalina interpretării, fără nicio activitate fizică sau vreun răspuns din partea unui public real care să o absoarbă. Așa că, în comparație cu spectacolul, lipsa totală de entuziasm de după era demoralizantă. Presupun că mă așteptam ca lumea să se schimbe după ce am apărut la televizor. Sigur eram de-acum adevărate staruri pop? Se părea că nu. Lumea mergea mai departe ca și înainte, iar noi fuseserăm într-un alt loc îngrozitor unde publicul încă ne ura, dar presupun că, cel puțin, ne ura ca „VĂZUȚI LA TELEVIZOR!"

În săptămâna următoare, piesa era pe locul cinci, așa că ne-am dus și am mai făcut-o o dată... A treia apariție a fost planificată, dar Syd ne-a pus bețe-n roate refuzând să cânte și dându-ne un semn despre necazurile care ne așteptau. Motivul formulat a fost că „dacă John Lennon nu trebuie să cânte la *Top Of The Pops*, eu de ce ar trebui să o fac?"

Orice șansă a piesei de a deveni Numărul Unu era în afara discuției. Procol Harum scosese „A Whiter Shade of Pale" exact în același timp și nu s-ar fi mișcat de pe locul întâi. În fiecare săptămână ne uitam disperați la clasament fiind tot mai siguri, de acum, că toată lumea

trebuia să fi cumpărat o copie a lui „Whiter Shade" – dar chiar și dacă ar fi făcut-o, în mod clar fie aveau probleme cu memoria pe termen scurt, fie doreau să aibă două copii. (Gary Brooker de la Procol trecea în revistă single-urile din *Melody Maker*: a ochit imediat „Emily". „Pink Floyd. Pot să-i recunosc după sunetul oribil al orgii...")

Succesul comercial ne atrăgea pe toți, mai puțin pe Syd. Norman Smith – care era acum producătorul nostru oficial EMI – își amintește că, atunci când s-a discutat despre alegerea unei piese după „Arnold Layne" și că single-ul ar putea fi „See Emily Play", Syd a reacționat ca și cum cuvântul „single" era un concept urât. Deși era fericit să se joace cu idei muzicale antrenante, ura orice idee ce avea legătură cu „comercialul".

Norman Smith fusese trimis de EMI să supravegheze înregistrea lui „See Emily Play" la Sound Techniques și să producă sesiunile de înregistrări la primul nostru album, *The Piper At The Gates of Dawn*, care au avut loc la Abbey Road, începând din luna martie 1967. După ce a încercat, cum spune el, „să devină un muzician faimos de jazz", Norman a candidat pentru o slujbă la EMI atunci când a văzut în *The Times* un anunț că se căutau ingineri începători. Vârsta limită era de 28 de ani, iar Norman avea vreo 35, așa că s-a întinerit cu șase ani și, spre surprinderea sa, a fost chemat la un interviu alături de peste 100 de alți solicitanți. Întrebat de unul dintre intervievatori ce credea despre Cliff Richard, care tocmai se lansa în perioada aceea, Norman a fost departe de a fi elogios față de Cliff. Intervievatorii, încă o dată spre surprinderea sa, au tins să fie de acord cu el. Și Norman a fost ales ca unul dintre cei trei ucenici.

De acum înainte, era pregătit să măture podelele, să i se spună să dea o fugă să ia un pachet de țigări sau să facă niște ceai și, uneori, să apese pe un buton la ordinele vreunui inginer. Și-apoi, într-o bună zi, „au venit tipii ăștia patru cu tunsori haioase". Beatles ajunseseră la Abbey Road și, din pură întâmplare, Norman a fost însărcinat cu înregistrarea testului lor – după care și-a

spus în mintea lui: „E ultima dată când vă vedem, băieți, pentru că nu sunteți cine știe ce, ca să nu o spun altfel". The Beatles n-au fost de acord, iar Norman i-a înregistrat până la sfârșitul lui *Rubber Soul*.

Norman aspirase dintotdeauna să fie producător și, după ce George Martin a plecat de la EMI ca să înființeze studiourile AIR, i s-a cerut să preia firma Parlophone. Ca răspuns la avalanșa sa inițială de scrisori de prezentare, a primit un telefon de la Bryan Morrison care-i cerea să arunce o privire la o formație numită Pink Floyd. Norman și Beecher Stevens – care abia intrase la EMI ca șef al A&R – nu se văzuseră la față și fiecare încerca să-și delimiteze teritoriul. Faptul că amândoi voiau să semnăm cu EMI a fost în favoarea noastră, întrucât ei, independent unul de altul, au tras tare ca noi să ne alăturăm firmei. Norman își amintește că șefilor le-a trebuit un timp până să fie convinși cu privire la grupul ăsta necunoscut, iar avansul de 5 000 de lire era o sumă uriașă pentru perioada aceea. Când, în cele din urmă, au fost de acord, i-au spus lui Norman – eventual în glumă – că putea să ne ia pe noi, dar slujba sa era pe muchie.

Cred că Norman a văzut în noi oportunitatea sa de a deveni un alt George Martin. Era interesat, ca și noi, să folosească la maximum dotările studioului, era foarte blajin și un muzician cu adevărat capabil. Dar cel mai important lucru pentru noi, el era mai încântat să ne învețe decât să-și protejeze poziția conferindu-i procesului de producție vreo aură mistică.

Pentru înregistrările noastre, Norman era asistat de Peter Brown, un inginer experimentat de la EMI și, din nou, un om care lucrase ani de zile în studiouri, le văzuse pe toate și le făcuse pe cele mai multe el însuși. La una dintre primele sesiuni, împinși de Peter și de Andrew, am trecut prin repertoriul nostru pentru a selecta câteva piese ca să începem înregistrările și să ne impresionăm noii noștri tovarăși. Din păcate, cu o zi înainte, toți avuseseră sesiuni până noaptea târziu. După 30 de

minute, Peter Brown a adormit pe consolă, iar Norman își amintește că a urmat și el la scurtă vreme.

Dată fiind lipsa noastră de experiență în studio, am fost extrem de norocoși să avem pe cineva ca Norman. Era încă un lucru rar ca muzicienilor să li se permită să se apropie de pupitrul de mixaj și nu era ceva neobișnuit să fie aduși muzicieni de sesiune de înregistrări pentru a economisi timpul de studio: Beatles începuseră să schimbe asta prin faptul că succesul lor convinsese companiile de înregistrări să se amestece din ce în ce mai puțin. Aproape toate formațiile care au venit după Beatles le datorează o imensă recunoștință pentru a fi creat un context în care muzica pop era creată de artiști și nu construită pentru ei.

Din prima zi, Norman ne-a încurajat să ne implicăm în întregul proces de producție. Știa de interesul nostru pentru știința și tehnologia de înregistrare, într-o perioadă în care, după cum spune el, „cele mai multe dintre formații nu încercau decât să facă și ele parte dintre suporterii Mersey Sound"*.

Studiourile Abbey Road (oficial, studiourile EMI) erau un amestec ciudat de conservatorism și radicalism. Compania avea și un uriaș departament de inginerie unde își construiau propriile lor aparate de înregistrare, pupitre de mixaj și echipamente periferice. Înregistrarea se făcea pe magnetofoane cu patru canale și apoi era mixată pe bandă mono sau stereo de ¼. Toată editarea era făcută de practicanți care foloseau mici foarfece din alamă pentru a preveni orice magnetizare ce afecta sunetul. Întreaga clădire era zugrăvită în exterior într-o nuanță de verde despre care nu pot să-mi imaginez decât că a fost inspirată de sediul KGB-ului de la Lubyanka.

La fel ca BBC, acest tip de organizație a produs o mulțime de ingineri buni. Ei deveniseră foarte versați în tehnicile cerute pentru a înregistra orice fel de instrument și de ansamblu și erau pregătiți să

* Gen muzical specific trupelor rock din Liverpool în anii 1950-1960 (n.r.).

înregistreze muzică rock într-o zi și pe Herbert von Karajan cu o orchestră de 80 de persoane, a doua zi. Exista totuși o separație clară între clasic și pop la nivelul eșaloanelor superioare; deși discurile pop finanțau înregistrările clasice, cei care care le creau erau tratați ca simpli soldați de către cei cu grade mari. Președintele, sir Joseph Lockwood, trebuie să primească mult respect pentru că a pus capăt acestei ierarhii învechite. Pentru a pune lucrurile în context, cu doi ani înainte ca el să vină la EMI, conducerea decisese că discurile long-play nu aveau „niciun viitor".

Una dintre caracteristicile unui astfel de studio bine echipat precum Abbey Road era că, întrucât mașinile pentru efecte electronice nu fuseseră încă inventate, imperiul deținea cantități mari de instrumente care erau împrăștiate prin studiouri. Piane Bell, orgi Hammond, clavinete, timpane, gonguri, triangluri, blocuri chinezești, clopote de templu și eolifoane erau acolo pentru a fi folosite (și pot fi auzite de la un capăt la altul pe *Piper* și *A Saucerful of Secrets*, precum și pe multe discuri ale lui Beatles, cred). Aveam, de asemenea, la dispoziție o mare arhivă de efecte sonore, precum și camere de ecou, construite în acest scop, pavate cu faianță, pe care noi le apreciam în mod deosebit pentru înregistrarea pașilor.

Deși memoria mea îmi spune că înregistrările pentru *Piper* au mers destul de lin, că toți erau entuziasmați și că Syd părea a fi mai relaxat și atmosfera mai concentrată, Norman Smith este de altă părere. „Pentru mine, n-a fost niciodată ușor. Mereu am simțit că tot timpul merg pe gheață, trebuia să fiu foarte atent la ce îi spuneam lui Syd. El a fost mereu extrem de fragil. Era posibil ca el să fi găsit o pistă vocală și eu să mă fi dus la el și să-i spun: «OK, Syd, în principiu a fost bine, dar ce zici de bla, bla, bla?» N-am primit niciodată vreun răspuns, doar «Îhî, îhî». Dădeam din nou drumul la bandă și el cânta exact la fel. Puteam să facem și 100 de duble pentru canalul de voce și ar fi fost întotdeauna la fel. Exista o anumită rezistență în mintea omului".

Terminam cântecele într-o zi sau două în studio, unde sesiunile erau foarte clar reglementate – calupuri de trei ore, dimineața, la prânz și seara, cu pauze de prânz și pauze de ceai strict respectate –, iar apoi, în restul săptămânii, ne duceam să facem niște cântări. Ușurința cu care înregistram se datora, în parte, eficienței cu care înregistraserăm setul live și, ascultat acum, *Piper* îți dă cât de cât o idee despre piesele pe care le cântam la UFO și la Roundhouse, deși versiunile de studio – pentru a îndeplini cerința de trei minute pentru o piesă – erau inevitabil mai scurte, cu solouri construite mai concis.

Cu toate acestea, unele dintre cântecele mai fanteziste de pe album s-ar putea să fi fost scoase intenționat de pe listă atunci când ne-am confruntat cu mulțimi amenințătoare în locuri precum California Ballroom: Dumnezeu știe ce ar fi făcut cu gnomul numit Grimble Gromble. Să găsim alte cântece care să le înlocuiască nu era, totuși, o problemă. Andrew își amintește că „Syd compunea în mare viteză. Cântecele curgeau din el, cum se întâmpla adesea; există un punct în care scrierea erupe brusc. Unii oameni pot să-i facă față, alții nu".

„Interstellar Overdrive" este un exemplu de piesă care pe vinil (așa cum a fost) este o versiune prescurtată a celei cântate în concerte. „Interstellar" a format elementul central al show-urilor noastre live după Powis Garden. Construită în jurul laitmotivului lui Syd, piesa va fi, în general, cântată cu diferite elemente structurate în aceeași ordine de fiecare dată. Pe album durează mai puțin de zece minute; live ar fi putut să dureze și 20 de minute. Șmecheria consta în a reconstrui aceste cântece pentru ca ele să nu depășească limitele unui cântec tradițional. O problemă în plus era că, în cadrul unei interpretări live, existau, inevitabil, momente bune și momente rele de fiecare dată când cântecul era interpretat, mai ales la secțiunile de improvizație. Pe de altă parte, o înregistrare trebuie să fie capabilă să suporte ascultări repetate. Cele două versiuni sunt, cu siguranță, povești foarte diferite.

Pe celelalte cântece, mai structurate, Norman a putut să-și pună amprenta abilităților sale de producător, adăugând aranjamente și armonii și folosind efecte ce puteau fi realizate cu ajutorul pupitrului de mixaj și al echipamentului periferic. De asemenea, el a contribuit și la dezvăluirea tuturor posibilităților pe care le conținea colecția de instrumente și efecte de sunet de la Abbey Road. În momentul în care ne-am dat seama de potențialul lor, am început rapid să introducem tot felul de elemente exterioare, de la vocea de radio din „Astronomy Domine" și până la ceasurile din outro-ul* de la „Bike". Acest flirt cu „musique concrete" nu a fost în niciun caz unic – George „Shadow" Morton folosise deja o motocicletă în „The Leader of The Pack" a trupei Shangri-Las –, dar era ceva relativ nou în acel moment și, de atunci încoace, a devenit un element obișnuit în procesul nostru de creație.

Întrucât Norman lucrase cu Beatles, era de așteptat ca, într-o anumită etapă a înregistrării, să obținem o audiență la eminențele lor. Dincolo de orice altceva, beneficiam și ei, și noi de resursele studioului Abbey Road și, prin urmare, acesta aproape că devenise o reședință pentru ambele formații. Când ne-am dat seama că voiam să petrecem mai mult timp în studio, ne-am renegociat înțelegerea cu EMI, reducându-ne procentul nostru de la opt la cinci la sută în schimbul timpului nelimitat de studio.

Am fost introduși în Studioul 2, unde Cei Patru Fabuloși erau ocupați cu înregistrarea la „Lovely Rita". Muzica suna minunat și incredibil de profesionist, dar, tot așa cum supraviețuiserăm celui mai prost dintre concertele noastre, eram mai degrabă entuziasmați decât complet zdrobiți de experiența asta. Este greu de explicat cât de încrezători am reușit să rămânem ținând cont de lipsa noastră de experiență și de competență tehnică. N-am avut niciun fel de glume cu Beatles. Stăteam umili (și umiliți), în spatele camerei de control, în timp ce ei

* Outro sau uneori extro reprezintă epilogul unei compoziții muzicale, termen aflat în opoziție cu intro, care repreintă începutul unei piese muzicale (n.r.).

lucrau la mixer și, după ce s-a scurs o perioadă adecvată (și stânjenitoare) de timp, am fost din nou trimiși la plimbare. De fiecare dată când Beatles veneau la Abbey Road, exista un sentiment clar de sărbătoare pentru că anturajul le crea un microclimat exotic între pereții studioului.

*Piper* a fost lansat în august 1967. Peter Jenner era impresionat de contribuția lui Norman Smith: „Norman era mare. A reușit să facă un disc fantastic, foarte comercial, condensând ceea ce făcea Pink Floyd în trei minute, fără să distrugă muzicalitatea ciudată sau natura excentrică a compoziției lui Syd". Cu toate acestea, Peter tot nu știe ce anume a vândut albumul. „Nu mă interesau decât single-urile, n-am nicio idee cum de-a reușit albumul – o dovadă a naivității mele." Când a ieșit albumul, însă, mișcarea underground, care ne susținuse pe drumul nostru, începea să se clatine sub măcelul presiunii comerciale.

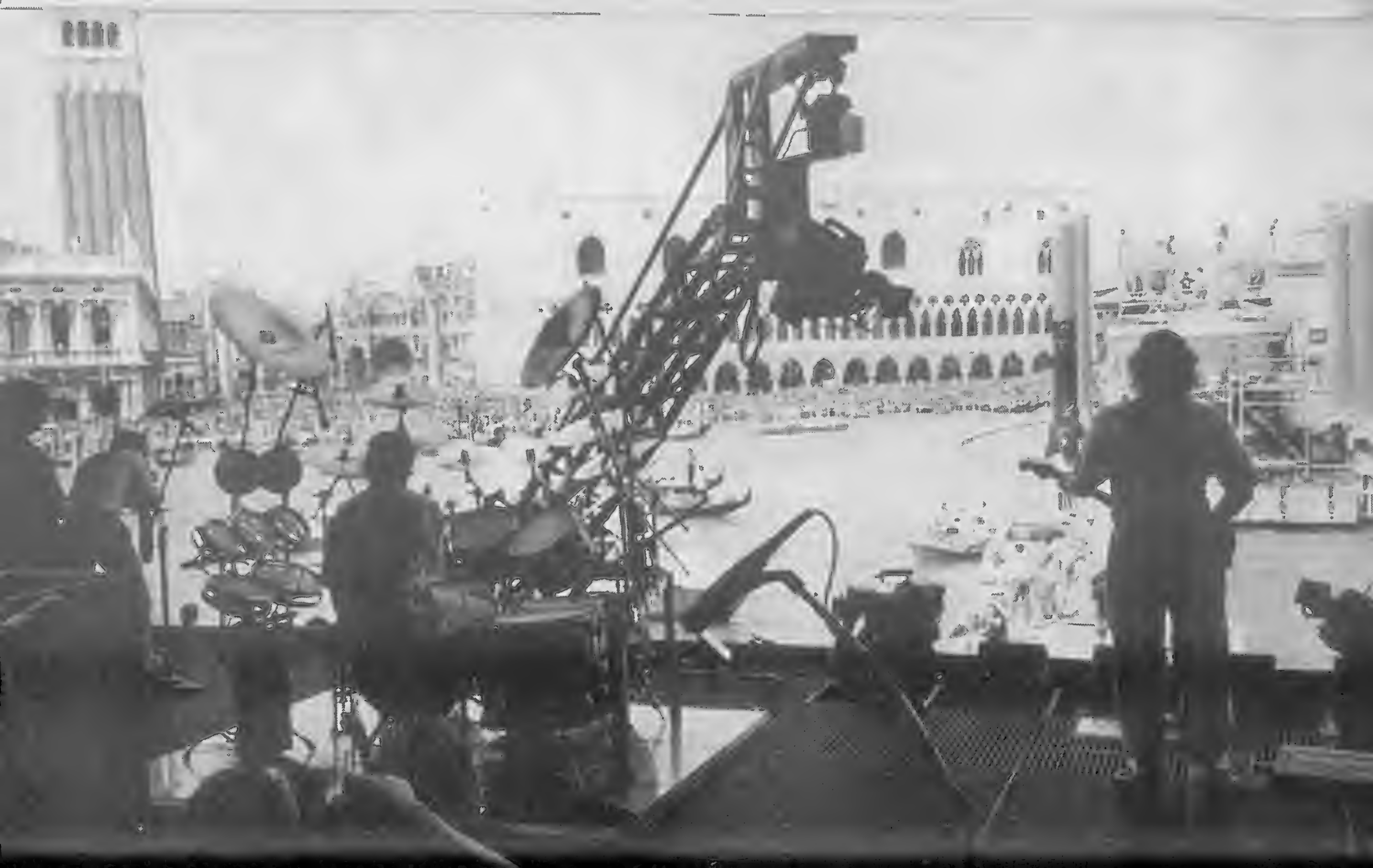
Comunitatea de afaceri se agățase de noua nebunie față de psihedelic și orice spectacol pop, orice petrecere sau serbare era acum anunțat ca un freak-out. Până și ortografiile alternative erau ceva ce putea să atragă atenția. Pe la jumătatea lui aprilie, împreună cu Peter și Andrew ne simțiserăm obligați să publicăm o parodie de anunț intitulat „Freak Out, Schmeak Out" ca să facem mișto de ei, dar, chiar și așa, promoterii care voiau să fie considerați la modă sau erau pur și simplu proști, nu au prins gluma și afișele lor continuau să folosească într-o veselie fraza „Vino, fă-te praf, dispari" – o variațiune după „Aprinde-te, intră în atmosferă, cară-te" („Turn on, tune in, drop out") a lui Timothy Leary, gurul LSD-ului. Conceptul original că fiecare își poate crea propria distracție fusese deja împins la perete în favoarea unui produs care putea fi vândut.

Inițiatorii undergroundului erau și ei atacați. Într-o demonstație de forță din partea establishmentului, *IT* fusese chemat în instanță sub acuzația de obscenitate. Hoppy fusese închis pentru posesie de marijuana și

trimis la Wormwood Scrubs pentru șase luni, severitatea pedepsei sale generând o mare revoltă. Publicul de la UFO se schimbase: deși Joe Boyd – promoterul mereu isteț – îi avea pe The Move și pe Floyd care, în iunie, aduceau mulțimi uriașe weekend după weekend, audiența pe care o atrăgeau aceste concerte venea acum mai degrabă să observe fenomenul decât să participe.

O evoluție neașteptată a fost că presa tabloidă prinsese ideea unei contraculturi periculoase și pusese laba pe ea. La începutul anului, *News Of The World* publicase un articol despre chestiile sordide care aveau loc la UFO – articol din cauza căruia clubul avusese probleme mari – și îi menționase pe subversivii ăia periculoși, Pink Floyd. Brusc, asta însemna sex, droguri și rock-and-roll. Extrem de iritant era faptul că eu nu experimentasem niciunul dintre lucrurile astea bune despre care vorbeau. De fapt, articolul nu reușise să dezvăluie nimic important și raportase greșit că ne referream la noi înșine ca „devianți sociali". Cuvântul „deviant" a fost adesea un declanșator pentru jurnaliștii de la tabloide; în acest caz, ziaristul devenise foarte agitat văzând expresia „devianți sociali" pe unul dintre afișele noastre. Ceea ce nu înțelesese el era că asta nu ne descria pe noi înșine, ci era numele trupei care cânta în deschidere, un grup condus de Mick Farren. Au fost chemați avocații și, după aceea, a avut loc o întâlnire. Am trecut prin chestiile obișnuite gen Dl. Drăguț și Dl. Nasol și am acceptat docili scuzele standard apărute cu litere de-o șchioapă... pe ultima pagină a ziarului.

Presa ratase adevărata poveste: că solistul, chitaristul și compozitorul nostru începuse să se facă praf de-a binelea. Noi vedeam asta, dar, din punctul nostru de vedere, Syd avea zile bune și zile proaste, însă zilele proaste păreau să fie tot mai numeroase. Orbiți de dorința noastră de a fi o formație de succes, eram hotărâți să ne convingem pe noi înșine că va ieși din faza asta. Alți oameni din jurul nostru aveau o imagine mai clară a lucrurilor. June Child a fost foarte clară în privința asta:



„Syd lua o grămadă de acid. Foarte mulți pot să ia niște acid și să facă față situației, dar dacă faci trei sau patru *trip*-uri într-o zi și o faci în fiecare zi..."

Syd locuia într-un apartament pe Cromwell Road, pe care Peter Jenner și-l amintește ca „apartamentul dezafectat în care Syd se droga cu acid". Noi nu ne-am aventurat niciodată înăuntru – doar îl luam pe Syd la repetiții sau concerte și nu am intrat în contact cu ceilalți locatari. Umbla zvonul că nu trebuia să accepți niciodată o băutură acolo, nici măcar un pahar cu apă, dacă nu ți-l turnai tu însuți, pentru că erau droguri în orice recipient. Nu era lumea pe care noi, ceilalți, o frecventam. Pe atunci, Roger, Rick și cu mine eram încă loiali culturii studențești a berii și, ocazional, a tăriilor. Eram mult mai conștienți de efectele pe care stilul de viață al lui Syd le avea asupra concertelor noastre.

La „14-Hour Technicolour Dream", Syd fusese la fel de obosit ca și noi, dar simptomele lui au fost mult mai severe. June Child avusese grijă de el: „În primul rând, nu puteam să-l găsim pe Syd, apoi l-am găsit eu într-o cabină și era atât de... dus. Roger Waters și cu mine l-am ridicat în picioare și l-am dus pe scenă. Avea o chitară albă și i-am pus-o la gât; a pășit pe scenă și, bineînțeles, publicul l-a menajat, pentru că îl iubea. Formația a început să cânte și Syd stătea acolo, nemișcat. Cu chitara la gât și cu mâinile atârnându-i în jos".

La scurt timp după asta, eram programați să cântăm la Windsor Jazz Festival. Am fost forțati să anulăm. Mesajul trimis presei muzicale a fost că Syd suferea de „epuizare nervoasă". Când a trebuit să ne retragem, organizatorii l-au trimis în locul nostru pe bietul Paul Jonnes. Paul se despărțise de curând de Manfred Mann și se bucura de o carieră solo de succes cântând R&B. A intrat în scenă strigând „Vă place muzica soul?" „NU!!!", a tunat mulțimea de copii ai florilor* adunată acolo și a urmat o grindină de mărgele și cutii de bere. Între timp,

* Gen muzical specific trupelor rock din Liverpool în anii 1950–1960 (n.r.).

noi reacționam la aceste anulări cu supărare și furie, iar managementul încerca să formuleze un plan de acțiune.

După multe discuții și nu prea multă acțiune, mai ales pentru că existau extrem de puține informații despre cum să faci față problemelor cu drogurile, Peter i-a aranjat lui Syd o întâlnire cu eminentul psihiatru R.D. Laing. Cred că Roger l-a dus pe Syd cu mașina până în North London pentru consultație, dar cum Syd a refuzat să meargă până la capăt, nici Laing nu prea a avut cum să continue. Dar a făcut o observație provocatoare: da, s-ar putea ca Syd să fie deranjat, poate chiar nebun. Dar poate că noi ceilalți eram cauza problemei, urmărindu-ne dorința de a reuși și forțându-l pe Syd să urmeze ambițiile noastre. Poate Syd era, de fapt, înconjurat de oameni nebuni.

Roger l-a sunat și pe fratele lui Syd, spunându-i că eram extrem de îngrijorați pentru el – fratele lui a venit la Londra și s-a dus să-l vadă pe Syd, ca apoi să ne spună că el credea că totul era în regulă. Asta era o reacție recurentă. Ar fi multe de spus despre starea lui Syd, dar atunci el avea o perioadă bună, productivă și noi ne-am gândit că gata, super, și-a revenit.

În cele din urmă, s-a decis să-l trimitem pe Syd în Formentera, o insulă mică lângă Ibiza, împreună cu proaspătul doctor Sam Hutt, care se ducea acolo în vacanță pentru a se gândi la propriul viitor. Sam era medicul de casă al mișcării underground, apropiat de consumatorii de droguri și de muzicieni: ca și în cazul lui Boeing Duveen And The Beautiful Soup și, mai târziu, al lui Hank Wangford, Sam era capabil să prezinte și punctul de vedere al pacientului. „Eram un doctor foarte în ton cu vremurile. Ținuta pe care o purtam în spital în Vara Dragostei – în loc de halat alb, o jachetă fără mâneci, lungă până la genunchi, din mătase indiană roz, cu ceva care arăta ca niște pete de spermă, purpurii pe ea și cu o bordură de mătase aurie. Și cu ciocate William Morris."

Ne-am anulat în mare grabă concertele programate pentru luna august și le-am înghesuit pe toate într-o lună. Syd a plecat în Formentera însoțit de prietena sa,

Lindsay Corner, Rick și Juliette, Sam Hutt, soția sa și bebelușul lor. Roger și Judy stăteau în Ibiza, la mică distanță cu feribotul. Nu a fost un succes: Syd nu dădea semne de ameliorare, ci, dimpotrivă, avea izbucniri ciudate de violență. Într-o noapte, când bântuia o puternică furtună electrică, turbulența de afară a reflectat frământarea lăuntrică a lui Syd – Juliette își amintește că Syd încerca literalmente să se urce pe pereți.

Între timp, în Anglia, continuam să facem planuri de viitor pentru formație. Roger le spusese celor de la *Melody Maker*: „Suntem frustrați în acest moment de faptul că, pentru a rămâne în viață, trebuie să cântăm în tot felul de locuri și localuri care nu sunt foarte adecvate. Noi, toți, ne iubim muzica. Asta e singura forță călăuzitoare pe care o avem în spate. Nu mai putem continua să cântăm în cluburi și săli de bal. Vrem un spațiu virgin și ne-a venit ideea să folosim un cort mare". Exista viziunea unei căi de urmat, dar părea să nu existe nicio cale prin care să o putem realiza.

Când, după șederea în Formentera, Syd nu s-a întors într-o formă mai bună, ne-am aruncat orbește în muncă. Am reușit – destul de greu – câteva cântări în septembrie în Marea Britanie și Olanda și ne-am dus la Studiourile De Lane Lea să înregistrăm ultimele, și ușor dezechilibratele, cântece ale lui Syd. Și, mai presus de toate, ne pregăteam cu înfrigurare pentru primul nostru turneu în SUA. Eram programați în deschidere la Bill Graham's Fillmore în San Francisco, pe 26 octombrie, dar călătoria nu a decurs lin. Andrew King spune că el fusese îngrijorat de tot ce avea de-a face cu turneul ăsta. Temerea sa a fost întemeiată.

Când Andrew a ajuns înainte la New York să se întâlnească cu agentul și să semneze contractele pentru turneu, acesta a deschis cu nonșalanță un sertar și i-a dat lui Andrew un pistol, pentru uz personal în timpul turneului. Andrew, neobișnuit cu arme de foc, l-a întrebat dacă era necesar. „Nu trebuie să-l iei, puștiule. Dacă nu vrei să-l folosești, îl pun înapoi în sertar." Nici cea mai

dură parte a turneului de promovare din Anglia nu a mers vreodată atât de departe.

După aceea, Andrew s-a îndreptat către Coasta de Vest. Permisele noastre de muncă nu sosiseră, ceea ce însemna că aveam să ratăm concertele de deschidere. Andrew își amintește că stătea în birourile legendarului și colericului impresar Bill Graham, ascultând cum Bill îl bestelește pe vreun nefericit de director executiv al unei case de discuri, în numele trupei Jefferson Airplane al cărei manager era. După ce a închis telefonul, și-a îndreptat atenția către britanicul ăsta tânăr și fără experiență, a cărui formație nu era capabilă nici măcar să se arate la față. „Trupele cântă întotdeauna pentru Bill Graham", a răcnit el.

Între timp, la Londra, noi nu puteam face altceva decât să așteptăm de la o zi la alta să auzim dacă era gata hârțogăraia și dacă puteam sau nu să prindem zborul din seara aia. Am petrecut nenumărate ore stând la ambasada americană din Londra să sosească vizele corecte. Și acum este nevoie de foarte multe documente pentru turnee, dar închipuiți-vă cum era atunci – la fel de multă birocrație combinată cu comunicații mai lente și mai dificile. Erau probleme cu documentele, precum și cu acordul pentru un schimb cu americanii de la Sam The Sham and the Pharaohs – regulile britanice presupuneau atunci un schimb egal de manifestări artistice între britanici și americani.

Soluția lui Bill Graham a fost să-l sune în toiul nopții pe ambasadorul american la Londra și a reușit să grăbească hârțogăria. Ca să ne înlocuiască, i-a angajat pe Ike și Tina Turner, care au cântat în Bay Area, fiind prima trupă de culoare la Fillmore. Până la urmă, vizele au venit și am plecat la timp ca să ne ținem concertele la Winterland, celălalt amplasament din San Francisco al lui Bill. Auspiciile nu erau bune. Înainte de decolare, o stewardesă nervoasă i-a spus lui Syd să stingă țigara și, sub privirile ei îngrozite, în loc s-o stingă în scrumieră, el a stins-o pe mochetă. Nu-i de mirare că serviciul pe

acel zbor Pan Am a lăsat cumva de dorit. Am ajuns la San Francisco noaptea foarte târziu și complet epuizați, pentru a fi întâmpinați nu de țipetele fan clubului nostru american, ci de Bill Graham, încă furios pentru că se învârtise în cerc atâta timp.

Ne-am reîntâlnit cu Andrew King, care era încă îngrijorat. Intrase în Winterland, o sală de 5 000-6 000 de locuri, văzuse cât era de mare și scena sa uriașă, și examinând puternicele proiectoare de film de 35 de milimetri, față de care echipamentul nostru elementar Aldis de 1 Kilowat pălea. Jocurile obișnuite de lumini ale sălii funcționau ca instalații specializate independente și erau amândouă la o scară complet diferită și adaptate mărimii sălii. Andrew, cu generozitate și înțelepciune, a spus că ar fi fost mai bine „să combinăm resursele", înțelegând că mușcaserăm mai mult decât puteam spera să mestecăm. De fapt, mușcaserăm suficient încât să mâncăm câteva săptămâni.

A doua zi am petrecut-o încercând cu disperare să strângem ceva echipament: nu luaserăm decât chitarele, nimic altceva. Am presupus că s-ar fi găsit acolo un set de tobe. Toate promisiunile de ajutor se evaporaseră în mod misterios. Casa de discuri s-a dovedit a nu fi de niciun ajutor. S-a găsit o clapă pentru Rick și a fost asamblată o baterie. Compania Premier era englezească și lucra printr-o rețea de agenți afiliați în State. Dealerul local a fost probabil distrus când i s-a cerut să dea stocul său unei trupe britanice practic necunoscute, ce reprezenta Premier, al cărei cel mai cunoscut andosant, Keith Moon, era renumit pentru apetitul său pentru distrugere când venea vorba despre îmblânzit baterii. Prin urmare, bănuiesc că mi-a dat toate tobele, talgerele și fitingurile desperecheate care zăceau în fundul depozitului – fiecare element al setului avea altă culoare.

Am ajuns în sfârșit la Winterland și am avut prima surpriză plăcută a turneului. Organizarea era foarte profesionistă, iar ceilalți muzicieni de pe afiș erau deosebit de primitori și de entuziaști față de ceea

ce cântam, lipsind atitudinea competitivă de genul „spulberă-i pe toți ceilalți de pe scenă“ cu care eram obișnuiți în Marea Britanie. Cu toate acestea, deși eram numiți „Regii Luminii din Anglia“, spectacolul de lumini a fost, după cum spune Andrew, „de tot râsul. M-am simțit ca un cur, ca să fiu sincer“.

Am cântat în deschiderea celor de la Big Brother & The Holding Company (prima și excelenta trupă a lui Janis Joplin), Richie Havens, într-un weekend, și H.P. Lovecraft, în weekendul următor. Janis purta legendara sa haină de blană primită de la compania Southern Comfort în semn de recunoștință pentru serviciile făcute. Nu sunt sigur dacă asta se datora nivelului de consum personal sau faptului că lua cu ea pe scenă o sticlă de Southern Comfort, ca un exemplu precoce de promovare a unui anumit produs. Roger își luase și el o sticlă și i-a oferit și lui Janis o înghițitură. La sfârșitul spectacolului, Janis i-a dat-o înapoi – goală.

Audiența era mai aproape de publicul nostru de la UFO decât de mulțimea de la *Top Rank*. California – și San Francisco în particular – era întregul centru al idealului hippy. Din păcate, noi nu puteam să fim atât de relaxați; chinuiți de diferența de fus orar la sosire, am fost aruncați într-o serie haotică de cântări, subfinanțați, subechipați și copleșiți. Și, ca să pună capac la toate, modul în care Syd a abordat acest spectacol important a fost să-și dezacordeze chitara în timpul „Interstellar Overdrive“ până când i-au căzut corzile.

Însă nu era totul pierdut și alte câteva cântări, ca cea de la Cheetah Club la Venice, în Los Angeles, au avut mai mult succes. În timp ce în sălile mari nu eram trupa principală – iar celelalte trupe care mai apăreau erau strânse, bine antrenate și foloseau propriul echipament –, într-un club, ca trupă principală, luminile noastre aveau un real impact și puteam controla întreaga ambianță și stare de spirit, exact așa cum puteam să faceam la UFO.

Spectacolul de la Cheetah Club a fost ocazia cu care Syd a decis că părul său permanent era prea cârlionțat

și trebuia îndreptat înainte ca el să poată merge mai departe. A trimis pe cineva să-i aducă un tub de gel de păr pe care l-a folosit în cantități sănătoase pentru a corecta problema. Încălțat cu o pereche de cizme verzi extraordinare, încheiate cu benzi de cauciuc, a intrat în scenă și, din nou, și-a dezacordat chitara de la prima piesă. Într-un acces de furie, Roger s-a tăiat la mână într-un atac dezlănțuit asupra bassului său. Împrumutase o chitară bass Vox, în formă de pară, căreia îi lipsea o acoperitoare pentru corzi, așa că s-a tot zgâriat la mână de capetele neprotejate. La sfârșitul spectacolului, a făcut chitara bucăți. Proprietarul ei, aparent încântat, a pus calm piesele într-o geantă. În ciuda acestui incident, a fost un concert tare. Publicul ne iubea, ca și neobișnuita trupă care a deschis spectacolul, Lothar and the Hand People. Se pare că, în realitate, pe niciunul nu-l chema Lothar – acesta era, de fapt, numele thereminului grupului, o remarcabilă invenție rusească care, atunci când îți mișcai mâinile în dreptul antenei sale, scotea sunete asemănătoare cu cele produse de *Dr. Who* și care fusese folosită de Brian Wilson pe „Good Vibrations". În plus, grupul includea și câteva tinere foarte nubile. Mi se pare că îmi amintesc că ele n-aveau instrumente, ci doar se unduiau în ritmul muzicii după cum le ducea inspirația, într-un mod destul de avangardist.

O parte din promovarea formației se învârtea în jurul televiziunii. Cu ani înainte de MTV, sistemul era ca o trupă să apară în spectacolul vreunei celebrități pe atunci în vogă. Prezentatorul, de obicei un cântăreț popular cu o anumită vîrstă, preocupat să-și prelungească cât putea cariera, cânta vreo două cântece și apoi își invita oaspeții la povești, cu interludii muzicale din partea unora ca noi. Cu Syd care se apropia de o stare catatonică, v-ați putea gândi că asta nu era o rețetă de succes și ați avea dreptate. Syd era dificil, dacă nu chiar nebun. După ce mima perfect cântecul la repetiție, rămânea acolo, indiferent la înregistrarea efectivă, în timp ce regizorul spunea în

zadar: „OK, asta e pe bune". Astfel, în timp ce Roger și Rick erau forțați să preia părțile vocale, Syd stătea în picioare privind pierdut și trist în depărtare. După ce am mimat „Emily", într-un extaz de jenă, am fost poftiți la o mică discuție. Dacă ceilalți invitați se aflau în raza microfonului, profitau de ocazie fără niciun fel de milă pentru a prinde timp prețios de imagine, băgând povești, glume și comentarii inepte.

La un alt show, găzduit de Pat Boone, el i-a lăsat frumos deoparte pe ceilalți invitați ca să se bucure de o discuție relaxată cu noi. În ciuda câtorva lovituri de picior disperate și surde din partea noastră, l-a ales pe Syd, de-acum foarte instabil, să converseze cu el. Lumea și-a ținut răsuflarea pentru că l-a întrebat pe Syd ce-i plăcea. Noi tremuram de emoție în timp ce mințile noastre se umpleau de nenumărate răspunsuri nepotrivite. „America", a spus Syd surâzător. Pat a zâmbit, audiența a izbucnit în râs și pe noi ne-a luat transpirația și l-am cărat afară.

Departe de studiourile de televiziune, Syd era ceva mai bine. Venind de la o întâlnire cu Capitol Records, ne-am oprit la intersecția dintre Hollywood cu Vine. „E drăguț aici în Las Vegas", a observat Syd. Mai târziu, la Hollywood Hawaiian, un motel tipic pentru LA, cu cactuși de neon și decor țipător, Roger l-a găsit pe Syd dormind într-un scaun cu o țigară aprinsă între degete.

Asta a pus capac la toate. Andrew l-a sunat pe Peter la Londra și i-a spus: „Scoate-ne de aici". Ne-am îndeplinit obligațiile pe Coasta de Vest, dar am anulat segmentul de pe Coasta de Est și am zburat înapoi, direct la o cântare în Olanda. Și, dacă mai era nevoie de vreo dovadă că negam starea de sănătate mentală a lui, aceasta era. De ce am crezut noi că un zbor transatlantic, urmat imediat de și mai multe concerte, ar fi fost de ajutor, este cu neputință de înțeles.

În Anglia, Bryan Morrison negociase pentru noi un slot în turneul lui Jimmi Hendrix. A fost marea ocazie să-l vedem pe Jimmi Hendrix cântând și am petrecut

ceva timp cu unii muzicieni pe care îi admiram. Până la urmă am descoperit că avem unele lucruri în comun cu alte trupe, mai ales cu Nice, care părea să aibă înclinații muzicale similare, dar o tehnicitate uluitoare, iar în cazul clăparului lor, Keith Emerson, mai târziu „E"-ul din ELP (Emerson, Lake & Palmer), vorbeam despre o adevărată virtuozitate.

Acest turneu s-a desfășurat după un program foarte strict, scopul principal fiind, cel puțin în ceea ce-l privea pe promoter, să se asigure că fanii lui Jimi primeau ceva de calitate pentru banii dați și că, orice altceva s-ar fi întâmplat, slotul său începea la timp. Ca să verifice că nu ne depășeam cele opt minute alocate, era cineva care stătea pe margine cu un cronometru. Andrew își amintește că, dacă depășeam și cu 30 de secunde, era o lumină de atenționare, și, dacă se mai întâmpla o dată, zburam din turneu. Astfel, piesele noastre mai lungi, ca „Interstellar Overdrive", trebuiau ajustate la sânge. Peter Wynne Willson își aduce aminte că, atunci când se aprindeau luminile de scenă ale celor care se ocupau cu organizarea turneului, ale noastre nu mai aveau niciun rost. El încerca să convingă managementul să ceară prin contract ca luminile organizatorilor să fie reduse și scena să fie prevăzută cu un ecran și un proiector, dar asta nu avea să se întâmple decât peste câțiva ani.

Syd continua să fie un pericol în libertate (și unul halucinant). Odată, nici măcar nu a reușit să ajungă până la sala unde aveam concert. Ne-am dat seama dinainte că nu avea de gând să apară și am reușit să-l cooptăm pe Dave O'List de la Nice să cânte. Am avut foarte puțină lumină pe Dave și, bineînțeles, am cântat „Interstellar Overdrive". A fost o interpretare perfect acceptabilă și nu cred că mulți oameni au observat înlocuirea.

Turneul a fost cu adevărat prima noastră expunere la lumea rock-and-rollului așa cum ne-o imaginaserăm dintotdeauna. Staruri pop în pantaloni strâmți și cu moravuri laxe, însoțiți de fete care țipă, în rochii strâmte și cu moravuri și mai laxe. Aceasta a fost una dintre rarele – și nu pot să vă spun cât de rarele – ocazii în care

am fost alergați pe stradă de fete surescitate. Am avut de atunci încoace o mare înțelegere pentru situația dificilă a vulpii, pentru că sunetul asurzitor al copitelor (sau al pantofilor de adolescente) care galopează în spatele tău îți îngheață sângele în vine. În acest sport de teren – poate mai echilibrat decât de obicei –, rolul vânătorului și cel al vânatului nu au fost întotdeauna clare întrucât diverși muzicieni și anturajul din turneu erau, de asemenea, în plin proces de împerechere... Fetele erau, probabil, abia ieșite din școală, dar le puteai vedea în holurile hotelurilor, arătând extrem de mișto, cum își ocheau viitoarea pradă.

Exista un autobuz al turneului în care se urca toată lumea ca într-o excursie nebună cu școala, cu toți muzicienii în autobuz, mai puțin headlinerii. Modalitățile noastre de transport recente deveniseră impredictibile. Cu câteva luni în urmă, ni se păruse oportun să cumpărăm un Bentley sub impresia falsă că acesta ar fi un mijloc de transport practic și că ne-ar îmbunătăți imaginea. Și uite așa a mai triumfat un alt vânzător de mașini, iar noi am experimentat o motorizare care îți dădea fiori pentru că niciun mecanic nu a reușit vreodată să facă frânele să funcționeze cum trebuie. Roger încă visează la mașina asta și își amintește clar cum am plecat de la un concert și am fost forțați să negociem un sens giratoriu conducând de-a dreptul prin exteriorul lui. Am închiriat, de asemenea, o mașină de la Godfrey Davis, pentru care a semnat Andrew King, deoarece ei nu le închiriau mașini muzicienilor. După ce am predat stânjeniți mașina câteva săptămâni mai târziu, cu aproximativ 27 000 de kilometri la bord și cu gunoiul până la genunchi pe bancheta din spate, se pare că firma de închiriere și-a schimbat regulile astfel că nici măcar semnătura unui director de companie nu mai era o garanție suficientă atunci când firma avea de-a face cu lumea muzicii.

Concomitent cu turneul Hendrix, am lansat un single intitulat „Apples And Oranges“, o altă încercare de a crea un hit. Era o altă compoziție fantezistă a lui Syd și ar fi

putut să fie o piesă foarte tare pe un album, dar probabil că nu era foarte potrivită în locul astă. Însă, sub presiune, am încercat să o transformăm într-un hit, cu ajutorul lui Norman Smith, adăugând refrene și ecouri dublate. Nu-mi amintesc să o fi cântat live prea mult, dacă am cântat-o vreodată. Este posibil să fi existat dinspre americani o anumită presiune să o lansăm pentru a o lega de turneul nostru, dar nu am avut timp să o promovăm cu adevărat acolo. Acesta a fost un caz de încredere în sfaturile pe care le-am primit și am învățat că, uneori, dacă nu întotdeauna, cel mai bine era să ne bazăm pe propriile instincte și să luăm propriile decizii.

Turneul s-a încheiat și am avut un spectacol la Olympia în decembrie 1967, un eveniment intitulat „Christmas On Earth Continued". Syd a fost, din nou, complet pe dinafară și noi ceilalți ajunseserăm la capătul răbdării. Era timpul să terminăm cu negarea. Încercaserăm să ignorăm problemele și ne doriserăm să dispară, însă nici măcar dorința noastră de a reuși nu mai putea ascunde faptul că era imposibil să continuăm cu Syd în starea asta, cuplată cu faptul că nu mai era doar distracție – și, fără îndoială, nu mai era distracție nici pentru Syd. El era compozitorul, solistul, chitaristul și – cu toate că nu s-ar fi văzut din comportamentul nostru tot mai puțin prietenos față de el – prietenul nostru.

Ideea noastră inițială era să urmăm exemplul celor de la Beach Boys. Era o soluție sugerată de poveștile pe care le auziserăm despre Brian Wilson: aparent incapabil de interpretare live, era efectiv un compozitor care lucra acasă. Ne-am gândit că am putea să cooptăm în formație încă un chitarist ca să slăbim presiunea asupra lui Syd. A fost menționat numele lui Jeff Beck, ceea ce ar fi fost un experiment interesant (și spectaculos). Nu cred că vreunul dintre noi ar fi avut curaj să-i dea telefon atunci. Până la urmă, Roger a reușit să o facă, după 25 de ani.

Dar știam pe cineva pe care puteam să-l sunăm: vechiul prieten de la Cambridge al lui Roger și al lui Syd, David Gilmour.

# 4

# Suma părților

Prima noastră uvertură discretă către David Gilmour a avut loc când l-am văzut în public la un concert la Royal College of Art la sfârșitul lui 1967. La acea dată, RCA, alături de Albert Hall, era pentru noi locul cel mai apropiat de ideea de rezidență pe care îl aveam după dispariția UFO. Aveam prieteni la câteva secții ale colegiului, ceea ce a condus la o anumită polenizare încrucișată între design de afiș, coperți, fotografie și muzică, precum și la folosirea continuă a dotărilor de la RCA pentru activăți extra-muros.

Cum David nu era student, am presupus că se afla acolo ca să vadă cum ne descurcăm. Într-o pauză, m-am apropiat de el și am mormăit ceva despre posibilitatea ca el să ni se alăture ca un al doilea chitarist. Nu a fost un impuls unilateral din partea mea ca să-l recrutez, ci doar prima șansă pe care a avut-o unul dintre noi să abordăm subiectul cu el. Îmi imaginez că David era, desigur, interesat, mai ales pentru că, deși ne considera – pe bună dreptate – mai puțin experimentați decât fosta sa trupă, Jokers Wilde, noi dobândiserăm toate podoabele pe care ei nu le putuseră obține niciodată: un agent, un contract de înregistrare și câteva hituri.

Jokers Wild fusese una dintre cele mai bine cotate trupe din zona Cambridge. Erau cu toții văzuți ca muzicieni împliniți. Willie Wilson, care îl înlocuise pe Clive Welham, bateristul inițial, reapăruse cu Tim Renwick în Sutherland Brothers and Quiver și, mai târziu, făcuse parte din trupa din umbră pe care am folosit-o în spectacolul live *The Wall*.

Nu pot să-mi amintesc acum când l-am întâlnit prima dată pe David. În mod sigur cântaserăm amândoi în aceleași locuri, inclusiv la petrecerea lui Libby January și a surorii ei și, în mod sigur, ne mai întâlniserăm unul cu celălalt la vreo chestie de socializare, întrucât am fost capabil să-l remarc în mulțimea de la RCA.

Fiind originar din Cambridge – primele sale întâlniri muzicale cu Syd avuseseră loc la Cambridge Tech –, găsise din plin de lucru pentru Jokers Wild, fie pe plan local, cântând pentru soldații americani care așteptau al Treilea Război Mondial, fie făcând uneori câte o incursiune la Londra. David, însă, se aventurase până departe, în sudul Franței, unde petrecuse o vacanță și cântase pe stradă împreună cu Syd și câțiva prieteni în august 1965. Decisese să se întoarcă pe continent împreună cu Jokers Wild și rămăseseră acolo un an sau cam așa ceva, inclusiv în „Vara Dragostei", rebotezându-se, în mod pragmatic, The Flowers. În cele din urmă, trupa se destrămase și, în momentul când l-am văzut la Royal College of Art, David cam pierdea timpul, conducând o camionetă pentru designerii Ossie Chase și Alice Pollock, care administrau buticul Quorum din Chelsea.

L-am abordat în mod formal chiar înainte de Crăciunul lui 1967, când i-am propus să vină ca al cincilea membru al Pink Floyd. Vorbisem despre asta cu Syd, care fusese de acord că aducerea lui David era o ideea bună. Am trecut prin formalitățile unei întâlniri de grup foarte rezonabile, dar trebuia ca lui Syd să i se explice foarte clar că dezacordul nu era o opțiune. David a acceptat oferta noastră și i-am promis un salariu de 30 de lire pe săptămână, omițând să-i spunem că suma reală cu care

pleca acasă era un sfert din asta. Steve O'Rourke, care devenise principalul nostru punct de contact în cadrul agenției Brian Morrison, a pus la dispoziție sendvișuri gratis și o cameră a casei sale, echipată cu un magnetofon Revox, unde David a învățat tot repertoriul nostru în câteva zile.

O problemă mult mai dificilă pentru David a fost să-și găsească locul în cadrul formației existente. Oficial, el era al doilea chitarist și solistul vocal suplimentar. Dar Syd îl vedea pe David ca pe un intrus, în timp ce restul trupei îl vedea ca pe un potențial înlocuitor al lui Syd. Cu toate acestea, pentru noi a fost încă o ocazie să evităm să-i spunem asta lui David, fericiți să evităm crudul adevăr. Cu aceste semnale neclare, David a trebuit să scoată tot ce se putea mai bun dintr-o situație delicată.

După aceea, lucrurile s-au mișcat destul de repede. La începutul lui 1968, au fost o câteva concerte la care am încercat să cântăm ca un cvintet. Ce simțea Syd la aceste concerte nu puteam decât să ghicim: era probabil total confuz și furios că influența sa era puternic erodată. Pe scenă, depunea minimum de efort în interpretarea sa, părând doar că imită mișcările. Această lipsă de implicare era probabil refuzul său de a participa la toată șarada asta. Pe măsură ce el se retrăgea tot mai mult, asta nu făcea decât să ne convingă de faptul că luam decizia corectă.

Cel mai clar exemplu al atitudinii lui Syd a fost o repetiție într-o școală din West London, unde a petrecut vreo două ore învățându-ne un cântec nou pe care l-a intitulat „Have You Got It Yet". A schimbat permanent aranjamentul, astfel încât, de fiecare dată când cântam cântecul, refrenul vocal „Nu, nu, nu" era în mod garantat greșit... A fost o demonstrație finală, inspirată a întregii sale mânii și frustrări.

Lucrurile au ajuns la capăt în februarie, în ziua în care aveam programat un concert la Southampton. În mașină, în timp ce ne duceam să-l luăm pe Syd, cineva a întrebat: „Îl mai culegem pe Syd?" și răspunsul a fost: „Nu, futu-i, să nu ne mai batem capul". A vorbi despre lucrurile astea atât

de sec pare insensibil până la cruzime – este adevărat. Decizia a fost complet crudă – și noi am fost la fel. În sensul limitat a ceea ce făceam, mă gândeam că Syd era pur și simplu rău intenționat și mă exasperase atât de tare, încât nu puteam vedea decât efectul pe termen scurt pe care îl avea asupra dorinței noastre de a fi un grup de succes.

Având în vedere că, până atunci, noi nu repetaserăm niciodată împreună în formație de patru, interpretarea a mers bine din punct de vedere muzical, cu David acoperind toate părțile de voce și chitară. Era un indiciu pentru cât de puțin contribuise Syd la ultimele concerte, dar, chiar și așa, este uluitor să vezi cât de plini de încredere trebuie să fi fost ca să facem acest pas. Dar, cel mai important, publicul nu și-a cerut banii înapoi: este clar că absența lui Syd nu era o mare pierdere. Pur și simplu, nu ne-am mai încurcat cu el.

Deși, din comoditate, uitaserăm să informăm managementul despre schimbarea compoziției trupei și despre noile aranjamente de călătorie, Peter și Andrew – și Syd, bineînțeles – au înțeles rapid ce se întâmpla. Problema trebuia rezolvată. Întrucât ceea ce aveam atunci era un parteneriat în șase, Roger, Rick și cu mine nu aveam nici măcar majoritate ca să revendicăm numele trupei și, dată fiind importanța lui Syd ca principal compozitor, poziția sa cântărea, probabil, mai greu.

În mod surprinzător, poate, aceasta nu a fost niciodată o problemă. Așa cum parteneriatul fusese înființat ca un aranjament perfect echitabil, tot așa desființarea lui s-a făcut în mod civilizat. S-a ținut o întâlnire cu toată lumea, inclusiv cu Syd, în casa lui Peter, la începutul lui martie. Peter spune: „Ne-am luptat să-l păstrăm pe Syd în parteneriat. Nu-l cunoșteam bine pe David, deși știam că e un chitarist talentat și un foarte bun imitator. Putea să cânte partea de chitară a lui Syd mai bine decât Syd însuși". Cu toate acestea, Peter și Andrew au fost de acord, și după un scurt schimb de reproșuri reciproce, parteneriatul a fost dizolvat. Apropo, sugestia lui Syd

pentru rezolvarea oricăror probleme a fost să aducem în formație două fete care cântă la saxofon.

Am fost de acord ca Blackhill să ai aibă drept în perpetuitate asupra tuturor activităților noastre trecute. Trei dintre noi continuam ca Pink Floyd, iar Syd a ieșit din formație. Peter și Andrew în mod clar au simțit că Syd era centrul creator al trupei, un punct de vedere rezonabil având în vedere evoluția noastră până în acel moment. Prin urmare, au decis să-l reprezinte pe el și nu pe noi. „Peter și cu mine meritam să-i pierdem pe Pink Floyd", spune Andrew. „Nu făcuserăm treabă bună, mai ales în State. Nu fuseserăm suficient de agresivi cu casele de discuri." Andrew crede că niciunul dintre noi – lăsându-l la o parte pe David – nu a ieșit cu brio din această fază. Și face observația că decizia de a împărți compania a fost în mod sigur un șoc pentru Syd, deoarece el nu ne-a considerat pe noi ceilalți (cum poate că au făcut-o alții) ca fiind, de fapt, trupa sa de sprijin – „el era devotat trupei".

„A fost o despărțire firească a drumurilor", spune Peter. „Noi voiam să dezvoltăm Blackhill, așa că nu-i puteam avea ca parteneri pe Pink Floyd dacă ne concentram și pe alte trupe. Pink Floyd ne-a întrebat dacă puteam să ne ocupăm de ei fără Syd. Iar Andrew și cum mine ne gândeam mereu la zilele în care Syd fusese acolo." Părerea lui era că, dacă Syd era ținut la distanță de presiunea de a fi în formație și i s-ar fi acordat mai mult spațiu și timp, ar fi devenit mai stabil. Peter spune: „Aș fi vrut să știu ce se întâmpla. Aș fi vrut să nu las lucrurile să se întâmple. Noi toți voiam să ajutăm, cu toții încercam și nu puteam să găsim soluția. Dacă Syd este nefericit cu ceea ce s-a întâmplat, mă simt prost din cauza părții mele de vină. Dacă Syd nu este nefericit, atunci a ajuns la o stare de pace și de liniște solitară. Mi-ar plăcea foarte mult să știu răspunsul".

Ca urmare a ruperii parteneriatului nostru cu Blackhill și lipsindu-ne managementul obligatoriu, părea logic să-i cerem lui Bryan Morrison să ne preia. Ne-am dus să ne întâlnim cu el și a fost de acord să ne ofere serviciile lui Steven O'Rourke ca manager. Bryan continua

să-și dezvolte imperiul său de publicitar, iar Tony Howard să se ocupe de programări. Steve avea să rămână managerul nostru pentru tot restul vieții sale.

Atât Andrew, cât și Peter credeau că Bryan și Steve erau capabili să vadă posibilitățile de a exploata situația pe care o creaserăm împreună. Bryan își amintește că i-a povestit lui Steve despre beneficiile pe care le-ar avea rămânând cu noi decât să încerce să descopere noi talente. Andrew își aduce aminte că era cu Steve la Speakesy (influentul club din industria muzicală de pe strada Upper Regent) cu multă vreme înainte de ruptură, iar Steve i-a spus: „Îți dai seama cât de important și de influent va fi Pink Floyd pentru milioane de copii?", și, de asemenea, a observat că Steve a luat întotdeauna foarte în serios munca de manager al nostru. Nu a fost niciodată superficial, așa cum era câteodată Bryan.

Steve provenea dintr-un mediu foarte diferit de al nostru. Tatăl său, Tommy, era un pescar din Insulele Aran, în largul coastei de vest a Irlandei; când marele regizor american de filme documentare, Robert Flaherty, a făcut filmul său *Man of Aran* despre viața de pe insule în anii 1930, tatăl lui Steve a fost unul dintre protagoniști. Tommy a fost apoi convins să plece în Anglia și să-și caute norocul în lumea filmului și, cu toate că izbucnirea războiului și mobilizarea au pus capăt șanselor sale la gloria ecranului, s-a stabilit la Londra, unde s-a născut Steve.

Cu experiența sa în vânzări și tehnici perfecționate la școala lui Bryan Morisson, Steve a adus ceva în plus managementului nostru. Emana un sentiment de încredere, era un negociator dur și, îmbrăcat în costumul său albastru-închis, arăta ca un om care știe ce înseamnă o afacere. Acesta a rămas stilul său preferat de management, doar numărul de costume a crescut. Am aflat că, pe când vindea mâncare pentru animale de companie, deschidea o cutie cu produsul respectiv, băga lingura în ea și mânca. Am considerat acest devotament față de clienții săi admirabil și, în același timp, foarte

alarmant, iar Steve probabil că a regretat că a intrat în astfel de detalii despre tehnica sa de vânzare, întrucât Roger era predispus să aducă în discuție chestia asta în anii următori.

După ce au fost clarificate și ultimele detalii, la începutul lui aprilie a fost făcut un anunț despre plecarea lui Syd și sosirea lui David. Încă mă surprinde faptul că orice emoție pe care trebuie să o fi resimțit la pierderea resortului nostru creativ a fost eclipsată de un sentiment de ușurare.

Întâmplător, reușiserăm să evităm ca Syd să devină o figură emblematică, în ciuda prezenței scenice și a aspectului său. Spoturile noastre publicitare oficiale prezentau întotdeauna întreaga formație, nu doar pe Syd, lucru care poate că a contat. De asemenea, poate fi vorba despre faptul că forța unui grup fără un lider recunoscut prevede o contribuție mai mare din partea tuturor membrilor.

Trebuie să fi fost un moment dificil pentru noi, dat fiind că eram o trupă care nu mai avusese un single în topuri de aproape un an, piesele ce urmaseră după „Arnold Layne" și „See Emily Play" neîmplinind niciuna dintre promisiunile anterioare. De drept, am fi fost obligați să o luăm de la capăt, dar, cumva, ne agățaserăm de poziția noastră specială în sânul industriei muzicale. Urma să intrăm într-o perioadă pe care mi-o amintesc ca fiind foarte fericită. Acum, ne doream, din nou, să realizăm aceleași obiective și idei muzicale și să cântăm împreună într-o manieră mai structurată. Exista, încă o dată, acel sentiment că eram o formație completă.

Fără îndoială, David avea de dus treaba cea mai grea. Avea sarcina deloc de invidiat de a continua să fie Syd. În mod clar, el putea adăuga propria interpretare în orice concert live, însă ultimele noastre înregistrări includeau foarte multe dintre piesele lui Syd și ne-ar fi luat vreun an ca să le înlocuim. Dincolo de orice altceva, lui David i se cerea să imite stilul de a cânta al lui Syd la tot felul de show-uri TV din Europa. Privind înapoi la unele dintre

acele spectacole de început, îmi dau seama că ceea ce făcea suportabilă această situație era faptul că, deși noi, ceilalți, cântaserăm piesele pe discuri, atunci când era vorba să ni le amintim, David le mima mult mai bine.

David a adus forțe noi în formație. Deja un chitarist capabil – deși niciodată, după câte știu, „un acordeonist abil" –, vocea sa era puternică și distinctă. Era la fel de interesat ca noi să experimenteze sunete și efecte noi dar, pe lângă inventivitate, el aducea în plus și o abordare mai profundă, mai structurată, cu răbdarea de a dezvolta o idee muzicală la potențialul ei maxim. De asemenea, arăta bine și reușise să sară peste faza când un permanent era considerat culmea modei în materie de tunsori. Până una, alta, Rick furniza textura și melodia, iar Roger, puterea, disciplina și anticiparea muzicală. Întrucât existența bateriștilor este lege, din fericire eu nu a trebuit niciodată să-mi justific existența în vreun fel.

Deși inițial se simțise inconfortabil cu formula de cinci, David nu a fost, în mod sigur, perceput ca „băiatul cel nou". Chitariștii și soliștii vocali sunt rareori timizi și retrași. Norman Smith își amintește că, atunci când l-a întâlnit pe David pentru prima dată în calitate de membru al formației, s-a gândit: „Tipul ăsta o să preia conducerea grupului". (Evident, Norman nu îl văzuse pe basistul înalt care stătea în spate.)

Dacă lui David îi lipsea ceva, asta era o moștenire ca să ne plătească datoriile ce ajunseseră, pe atunci, la suma substanțială de aproximativ 17 000 de lire. Unul dintre efectele colaterale ale înțelegerii noastre cu Blackhill pentru a obține drepturile asupra numelui Pink Floyd a fost că a trebuit să ne asumăm întreaga responsabilitate pentru împrumuturile făcute ca să cumpărăm microbuzul, echipamentul de iluminare și sistemul de sunet.

Înainte de venirea lui David, Syd fusese efectiv regizorul muzical, pentru că el era principalul compozitor. Norman Smith își amintește că a fost extrem de îngrijorat când a auzit veștile despre Syd, pentru că nu știa ca

vreunul dintre noi să fi compus cântece. Cu toate acestea, Roger și Rick începuseră să scrie materiale noi, iar Roger în special – care compusese „Take Up Thy Stethoscope And Walk" de pe *Piper* – s-a apucat de asta cu hotărâre, dar era un proces lent și, în viitorul apropiat, aveam să cântăm esențialmente aceleași seturi cum făcuserăm și cu Syd în formație.

Treptat, s-a dezvoltat o colecție nouă de piese, inițial improvizate, și, ulterior, mai structurate. „Careful With That Axe, Eugene" este un bun exemplu. În versiunea sa originală, era o piesă instrumentală pe fața B, pentru „Point Me At The Sky", care fusese construită și executată într-o singură sesiune de trei ore la Abbey Road, sfârșitul ei durând aproape două minute și jumătate. În timp, s-a extins și a devenit o piesă cu o lungime de până la zece minute, cu o formă dinamică mult mai complexă. Această complexitate poate că nu era decât „liniștit, tare, liniștit, tare din nou", dar, într-o perioadă în care cele mai multe dintre trupele rock nu aveau decât două registre de volum – dureros de tare și foarte, foarte dureros de tare –, asta era o chestie formidabilă.

Continuam să facem multe turnee, dar erau diferențe importante între tipul de concerte pe care le avuseserăm cu un an în urmă și ceea ce făceam acum. Scena underground originală se fărâmițase, iar noi epuizaserăm circuitul Top Rank. Sub îndrumarea lui Tony Howard, pe neașteptate, ajunseserăm într-un mediu conceput în acest scop: circuitul universităților. Universități noi apăreau ca ciupercile după ploaie în marile orașe din provincie și sindicatele studenților au descoperit repede că spectacolele erau un mod excelent de a strânge bani și chiar de a face profit. Cele mai multe dintre aceste locuri aveau suficiente fonduri pentru a atrage trupe cunoscute, un public captiv, săli adecvate și, adesea, un secretar pe probleme sociale cu dorința maniacală de a se promova ca om de afaceri – mulți au ajuns să fie promoterii anilor 1970 și chiar ai celor care au urmat: Harvey Goldsmith

este un exemplu clasic, iar Richard Branson a apărut din același mediu.

Cu toate astea, noi nu am abandonat complet scena londoneză, deși, atunci când Syd a părăsit trupa, ne-am pierdut ceva din credibilitate în ochii „undergroundului" (a existat și încă mai există un curent de gândire potrivit căruia plecarea lui Syd a marcat sfârșitul „adevăratului" Pink Floyd, un punct de vedere pe care îl înțeleg, deși nu sunt de acord cu el). Lucrurile se schimbaseră, în orice caz, și cluburi noi profitau acum de pe urma intențiilor inițiale idealiste ale UFO.

Middle Earth, de exemplu, care începuse ca o excrescență a UFO în 1967, era mai degrabă un local pentru muzică mai comercială decât un forum pentru experiențe artistice din diverse medii, un fel Marquee Club psihedelic, unde cântau trupe care cu greu puteau fi descrise ca underground. Cu greu, pentru că cele mai multe dintre ele erau formații R&B care schimbaseră cu voioșie costumele Cecil Gee cu pantaloni evazați, își lăsaseră plete și adoptaseră un nume flower power, dar care continuau să cânte aceleași vechi acorduri ale lui Chuck Berry.

Cântând la Middle Earth, ne-am permis să ne păstrăm propria reputație ca formație underground, cel puțin atât cât să fim invitați la petreceri precum cea pe care dat-o Vanessa Redgrave pentru a sărbători sfârșitul turnării filmului său, *Isadora*. Asta a fost, în mod sigur, o intrare într-o lume cu care eram fericiți să ne frecăm coatele, dar era o raritate pe atunci. Niciun membru al trupei nu pare să fi păstrat vreo amintire de la această *soirée* boemă, dar unii au păstrat ca suveniruri câteva pernuțe elegante de mătase.

Dobândeam o atitudine mai profesionistă și acum aveam chiar și o echipă tehnică adevărată. Peter Watts a fost primul nostru road manager cu adevărat experimentat. A venit la noi, recomandat de Tony Howard, după ce lucrase pentru The Pretty Things. Orice neînțelegere între membrii acelui grup fusese rezolvată

printr-o cerere ca mașina să fie oprită pe marginea drumului. Apoi, ușile s-au deschis, pasagerii au coborât din mașină și a avut loc o bătaie înainte de continuarea călătoriei. Peter spunea că era bucuros să aibă grijă de echipamentul nostru, dar, ca urmare a experienței sale cu The Pretty Things, nu voia să aibă nimic de-a face cu trupa.

Mai târziu, Peter și-a reconsiderat decizia. Am avut noroc, pentru ca nu aveam decât o singură mașină. Începând cu un mixer WEM cu patru canale la marginea scenei, Peter a supervizat o explozie de tehnologie. În trei ani, foloseam mixere multicanale poziționate în centrul sălii, care necesitau cabluri multiaxiale, conectori și o mulțime de microfoane pe scenă. Cu responsabilitatea de a mânui sunetul, aducerea și scoaterea întregului echipament, repararea lui pe loc și transportul nostru de colo-colo, slujba de road manager cerea o combinație de abilități: inginer electrician, halterofil și șofer de cursă lungă.

Uneori, până și aceste abilități erau insuficiente. Peter plecase înainte să pregătească o vizită la Dunoon, la vest de Glasgow, în Scoția. Condusese mașina cu echipament până acolo, dar din pricina unor întârzieri ale zborului, formația a trebuit să închirieze o barcă de pescuit și să traverseze un lac într-o beznă totală, în timpul unei furtuni de gradul opt. Am ajuns pe o plajă și ne-am dus împleticindu-ne până la hotelul unde un public nărăvaș pusese stăpânire pe sală și pe echipamentul nostru. La sfârșitul concertului, promoterul recunoscător ne-a anunțat că, întrucât ajunseserăm târziu, el, cu regret, nu putea să ne plătească. După o scurtă discuție în care a devenit clar că el avea dreptate – ținând cont că măsura 1,80 metri, iar prietenii săi highlanderi chiar mai mult, și fără niciun fel de zbor până a doua zi –, ne-am urcat în microbuz pentru nesfârșita călătorie către sud.

Sau ar fi putut fi nesfârșită dacă, de acum epuizatul Peter ar fi văzut semnul care spunea „Drum în lucru“

înainte să intrăm în el. Microbuzul a fost atât de avariat, încât nu a putut fi reparat pe loc și noi ne-am petrecut restul nopții în celulele de la postul de poliție din satul ăla, care ne-au fost puse la dispoziție cu amabilitate până am putut să prindem un feribot dimineața devreme. Ceilalți pasageri, o gașcă de țărani din zonă, se uitau stupefiați la cizmele noastre exotice din piele de șarpe, la jachetele afgane și la brățări: arătam mai degrabă ca niște păstori de capre nomazi decât a localnici. În cele din urmă, am reușit să ajungem la aeroportul din Glasgow și în siguranța relativă a Londrei.

Ce făceam noi nu era turneu, ci un șir de cântări. Nu exista nicio încercare de a construi cicluri de călătorii raționale și care să aibă sens din punct de vedere logistic. Pur și simplu, acceptam orice slujbă care ne aducea bani. Și dacă asta însemna o cântare lângă Londra, urmată de un concert unic în celălalt capăt al Marii Britanii, înainte de a ne întoarce ca să apărem, să zicem, la Hull în noaptea următoare, asta era, și gata.

Între timp, Peter Watts își luase un asistent, Alan Styles, un fost instructor militar responsabil cu pregătirea fizică, cu un păr foarte lung și o garderobă flamboaiantă, în care figurau pantaloni extrem de strâmți: după ce apărea el pe scenă ca să facă verificările pentru microfoane, sosirea noastră era, adesea, ceva ce aducea cu o decepție. Alan era și el tot din Cambridge, unde se bucurase de o mică celebritate ca omul care avea grijă de închirierea plutelor pe râul Cam, precum și ca un cântăreț la saxofon în stilul său inimitabil (pe drum, avea cu el un flaut). În general, nu era un om violent, dar, dacă era zgândărit suficient de întrebări tâmpite de genul „E băiat sau fată?“, putea să răspundă pe măsură. Un incident favorit a avut loc când Alan încerca să treacă de niște gagii pe o scară cărând pe umăr niște turnuri grele de amplificatoare. După ceva discuții, Alan a suspinat și apoi, în mod grațios, s-a învârtit cu coloanele, trimitându-și adversarii în zbor.

Și Peter, și Alan ne-au însoțit în tot mai multe călătorii pe continent – desigur, acum muzica „ne plătea impozitele" –, care s-a dovedit a fi surprinzător de receptiv la muzica noastră. Asta poate pentru că nu ne stricaserăm reputația cântând cât mai nebunește sau cu Syd la altitudine maximă în stratul de ozon. Oricare ar fi motivul, aceste turnee au avut un efect colateral important: ne-au dat spațiu la distanță de Marea Britanie pentru a ne dezvolta ca formație, ceea ce a ajutat imens. Europa nu doar că a figurat masiv în programele noastre din 1967, dar, în 1968, am petrecut ceva timp în Franța, Olanda și Belgia – și ne-a plăcut foarte mult.

Olanda și Belgia erau destinații obișnuite pe atunci, Franța mai puțin, deși, mai târziu, a devenit una dintre piețele noastre cele mai puternice. Erau foarte multe orașe apropiate unul de celălalt, ceea ce făcea sistemul cântatului în patru orașe în patru zile mult mai ușor. Și exista deja și o cultură rock care ne-a îmbrățișat pe toți mult mai rapid. Două cluburi bine-cunoscute din Amsterdam – Paradiso și Fantasia – au fost construite pe modelul Fillmore, mici teatre cu decorațiuni puține, dedicate acum în întregime muzicii, ceea ce era un lucru încă rar în Europa pe vremea aia. Peste tot plutea aroma uleiului de patchouli și a aripioarelor indoneziene de pui.

Să cântăm în sudul Europei a fost mai complicat. Un festival în luna mai, la Palazzo dello Sport în Roma, a fost o introducere remarcabilă pentru lucrul în Italia. Pe aeroportul Leonardo da Vinci, vama italiană le-a confiscat celor de la Move, care erau și ei în program, un topor; era o sculă esențială pe care o foloseau pe scenă ca să distrugă un televizor. Vameșii italieni au fost capabili să identifice toporișca drept o armă de atac, dar probabil bariera lingvistică i-a împiedicat să observe pericolul închis în cutiile pe care scria „Exploziv: artificii". Spectacolul s-a mutat rapid de la artă la violență. După ce a început spectacolul pirotehnic, poliția și-a adus și ea singura contribuție de care era în stare – gaz lacrimogen.

De-a lungul anilor, forțele legii și ale ordinii au intervenit frecvent, bătându-se în afara stadionului cu oamenii care, din motive politice sau financiare, veniseră pentru o cafteală sănătoasă. Până în ziua de azi, pregătirile pentru segmentul italian al oricărui turneu prevăd ca, la fiecare capăt al scenei, să existe suficiente găleți cu apă pentru spălat pe ochi și domolirea efectelor gazului care plutește peste scenă.

În Leuven, Belgia, a fost una dintre – din fericire – puținele dăți când am fost forțați să ieșim de pe scenă. Era la o universitate unde cele două facțiuni rivale ale tinerilor studioși – flamanzi și valoni – au preferat să-și exprime fizic antipatia reciprocă. Flamanzii angajaseră clar formația pentru acea seară, în timp ce valonii cumpăraseră bere și voiau să cânte cântece de pahar. La vreo zece minute după ce începuserăm, am văzut ceva ce credeam că-i o veche tradiție studențească: fântâna de sticlă. Câteva secunde mai târziu, am înțeles că nu era cazul. Erau studenții care aruncau cu pahare unii în alții, iar noi arătam ca fiind următoarea țintă firească. Am terminat de cântat și am ieșit de pe scenă indecent de grăbiți și lași, refugiindu-ne în Transitul care ne aștepta doar cu stricăciuni superficale ale echipamentului și cu câteva cicatrici din bătălie. Ne-am refăcut moralul știind că, întrucât fuseserăm plătiți în avans, era de departe cea mai bună plată la minut pe care o câștigaserăm vreodată.

Promoterul nostru în Olanda era Cyril van den Hemel. Turneele sale aveau loc cu minimum de echipă tehnică și erau posibile și trei concerte pe zi. „Am luat banii, acum plecăm" era propoziția pe care Cyril o șoptea de la marginea scenei: terminam cântecul pe care îl cântam, spuneam bună seara și o tăiam la următorul concert. Odată, cu ocazia unei sărbători oficiale, am spus managementului că luam o vacanță de două zile, dar, de fapt, am lungit turneul cu două zile și am împărțit între noi banii suplimentari. A fost o chestie bine-venită, deoarece, la cea vreme, conturile formației erau puțin cam pe avarie. Banii au mai ostoit lipsa de confort din timpul

turneului. Niște *frites* de la un chioșc de pe marginea drumului și o cabină claustrofobică pe feribotul de la Dunkerque erau ceea ce gustam noi din viața de noapte a continentului.

În general, turneele peste ocean se desfășurau domol. Formația și echipa tehnică plecau împreună, nu ratam concerte și echipamentul nostru era încă destul de manipulabil și ușor de transportat: un rând de boxe 4x4 pentru David, Roger și Rick, cu un mixer cu patru canale la marginea scenei care alimenta două coloane de PA, dar fără microfoane pentru baterie. Rick avea o orgă Hammond și începuserăm să cărăm cu noi un gong în care să bată Roger, dar erau foarte puține alte lucruri în plus. Azimuth Coordinatorul rămânea acasă.

Spectacolul nostru de lumini continua să se bazeze pe proiectoarele de diapozitive, susținute de un schelet de spoturi și de Daleks care se învârteau. Din cauza luminii lor și pentru că cele mai multe dintre săli erau mici, eram extrem de încălziți și de transpirați, dar prestația noastră pe scenă era mai curând serioasă decât ostentativă.

După ce am experimentat puțin cu un baraj energetic în stilul lui Keith Moon, eu am optat pentru un stil mai puțin flamboaiant. Rick nu a subscris niciodată la școala interpretativă a lui Little Richard, preferând folosirea tradițională a mâinilor și mai puțin a picioarelor. David se concentra, în general, pe ceea ce cânta.

Cu toate acestea, Roger trebuia să se miște pe scenă din când în când și uneori ataca gongul cu bucurie. Am încă în minte o imagine a sa lăsându-se pe spate, cu dinții dezgoliți, cu capul aruncat pe spate și cu gâtul bassului în poziție verticală, scoțând tot ce se putea dintr-o mișcare tipică, lungă și descendentă. Dădea adesea impresia că încerca să frângă gâtul chitarei. Și el, și Rick fumau pe scenă, dar, în vreme ce țigara lui Rick făcea găuri pe marginea Farfisei, capătul incandescent al țigării lui Roger, înfiptă la capătul corzilor, era un punct de referință util oricând se stingeau luminile.

În același timp, când nu eram pe drum, lucram în studiouri la un nou album, încă o dată aranjându-ne sesiunile de înregistrare în funcție de programul turneului. EMI fusese evident luată prin surprindere când i-am anunțat că Syd părăsise formația: nu am vrut să-i neliniștim comunicându-le asta cu o grabă nejustificată. Poate că s-au gândit că, atâta vreme cât Syd era sub contract cu ei, nu aveau motive să se îngrijoreze. Spre cinstea lor, au avut delicatețea să nu intervină... și, de fapt, doar au scris, formal, o scrisoare pentru a confirma plecarea lui patru ani mai târziu.

Cea mai mare parte a albumului care a venit după *Piper*, *A Saucerful Of Secrets*, a fost înregistrat la Abbey Road, iar albumul reprezintă cele mai multe dintre forțele care lucrau în acea perioadă. El conține ultimele pâlpâiri ale contribuțiilor lui Syd: chiar și versurile din „Jugband Blues" par a fi un recviem („Îți sunt foarte recunoscător pentru că spui clar că eu nu sunt aici"). Pentru această înregistrare – pe care o făcuserăm cu un an înainte, în decembrie –, Syd sugerase o dublare de fanfară. Norman îl întrebase dacă avea vreo idee despre câte persoane sau despre contramelodii: „Syd a spus doar: «Nu, să folosim Armata Salvării». Am adus o duzină de tipi de la Armata Salvării și, desigur, nu aveam nimic scris. Eram cu toții acolo mai puțin Syd. Am vorbit cu muzicienii și le-am spus: «Uite, băieți, Syd Barret are un anumit talent – nu există îndoială – dar cred că s-ar putea ca voi să-l găsiți un tip cam ciudat, așa că să nu fiți surprinși atunci când vine». Am așteptat vreo jumătate de oră sau cam așa ceva și, în sfârșit, a apărut Syd. L-am întrebat ce ar trebui să facă oamenii și el a zis: «Lasă-i să facă ce le place, orice». Am subliniat faptul că realmente nu puteam face asta pentru că nimeni n-ar fi știut unde sunt, dar așa avea să se întâmple".

Aveam și alte cântece de-ale lui Syd în rezervă, inclusiv „Old Woman With A Casket" și „Vegetable Man". Inițial, fuseseră planificate ca potențiale single-uri, dar nu au fost niciodată finalizate în mod satisfăcător. Ambele

includeau părți vocale care îmi aparțineau și poate că lucrul ăsta a avut o oarecare influență negativă. Niciuna dintre piese nu a fost vreodată lansată oficial, dar și-au găsit drumul spre piață mulțumită lui Peter Jenner.

Peter își amintește că Syd a scris „Vegetable Man" dintr-o suflare, la el acasă: „Nu făcea decât să se descrie pe sine însuși în acel moment". «Sunt o legumă.» Era înspăimântător să citești versurile. Am lăsat cântecele astea deoparte. Am simțit că, dacă voiai să-l înțelegi pe Syd, acestea erau cântece importante, fantastice, deși teribil de răscolitoare. Oamenii trebuiau să le asculte".

Ne-am întors la Abbey Road să lucrăm la noul album odată cu venirea lui David. Rick a contribuit cu „Remember a Day" și „See-Saw". „Remember a Day" avea un sunet de baterie diferit de stilul nostru ritmic obișnuit și, în cele din urmă, i-am cedat interpretarea lui Norman. Chiar nu îmi plăcea să renunț la scaunul meu de tobosar – și nu am făcut-o niciodată –, dar, în acest caz, mi-ar fi fost foarte greu să transmit un sentiment asemănător. Reascultând-o, se simte că piesa este a lui Norman Smith mai mult decât a oricăruia dintre noi. Lăsând la o parte aranjamentul destul de ne-Floyd, vocea lui Norman iese, de asemenea, în evidență în raport cu backing vocals.

Roger a livrat trei cântece, „Corporal Clegg", „Let There Be More Light" și „Set The Controls For The Heart Of The Sun". În câteva luni, Roger trecuse de la stângăcia lui „Take Up Thy Stethoscope And Walk" la un stil liric mult mai fluid. Norman și-a adus o mare contribuție ca producător la „Light" și „Clegg", iar la ultimul chiar și o contribuție verbală. „Corporal Clegg" se termină cu Norman mormăind, în fundal, „Tae-ți păru' ăla", o glumă, iar în ceea ce privește versurile subiectul poate fi văzut ca un precursor umoristic al „The Gunner's Dream". „Let There Be More Light" s-a născut din referirile pe care le făceam la adresa lui Pip Carter, unul dintre personajele ciudate ale mafiei din Cambridge, acum decedat. Originar din districtul Fenland din Cambridgeshire și cu ceva sânge țigănesc, Pip a lucrat din când în când pentru noi,

ca unul dintre cei mai incompetenți roadies din lume – un titlu aprig disputat – și avea obiceiul foarte neplăcut de a se descălța în microbuz.

„Set The Controls" este poate cel mai interesant cântec, în raport cu ceea ce făceam atunci, pentru că fusese construit pentru a profita la maximum de ceea ce învățaserăm. Cântecul – cu un laitmotiv mare, cu priză la public – a fost conceput pentru a se încadra în registrul vocal al lui Roger. Din punct de vedere liric, este foarte în stilul anilor 1960 (bazat, după Rick, pe poezia perioadei Tang târzii) și, din punct de vedere ritmic, mi-a dat șansa să imit una dintre piesele mele favorite, „Blue Sands", o melodie a bateristului de jazz Chico Hamilton din filmul *Jazz On A Summer's Day*. „Set The Controls" este un cântec care a rezistat în timp incredibil de bine. Era amuzant să-l cânți live – și l-am cântat câteva luni, permițându-i să se dezvolte și periindu-l bine – dar în studio am putut să-l îmbunătățim cu ecou și reverb, adăugând o nuanță șoptită părților vocale.

Și piesa de titlu, „A Saucerful Of Secrets", este, după părerea mea, una dintre cele mai coerente piese pe care le-am produs vreodată. În locul structurii standard a unui cântec, compusă din versuri, refrene, partea de mijloc și treceri, și în contrast cu evoluția pieselor mai improvizate, ea a fost construită cu mare atenție. Roger și cu mine ne-am imaginat-o dinainte, urmând convenția muzicii clasice de trei măsuri. Acest lucru nu a fost ceva unic pentru noi, dar a fost neobișnuit. Fără niciun fel de cunoștiințe despre notație, am schițat toată chestia pe o foaie de hârtie, inventându-ne propriile hieroglife.

Singurul punct de pornire a fost sunetul pe care l-a descoperit Roger amplasând un microfon aproape de marginea unui cinel și prinzând toate tonurile care, de obicei, se pierd atunci când cinelul este lovit tare. Asta ne-a dat prima secțiune de la care să începem să lucrăm și, cu patru indivizi ce contribuiau după cum credeau de cuviință, piesa s-a dezvoltat rapid. Secțiunea din mijloc – sau „Șobolanii din pian", cum era, uneori, numită mai

familiar de către formație – era o dezvoltare de sunete pe care le-am folosit în secvențe improvizate în spectacolele precedente, probabil preluate dintr-o piesă a lui John Cage, în timp ce ritmul era dat de un loop* dublu de tobe.

Secvența finală era un imn care, construit pe toată durata interpretării, ne dădea posibilitatea să folosim orgi fixe din ce în ce mai mari, culminând cu cea de la Albert Hall – un instrument cu o asemenea putere, încât se zvonea că anumite butoane nu ar trebui să fie folosite niciodată pentru că ar putea să pună în pericol fundațiile clădirii sau să provoace în rândul audienței o senzație de greață în masă.

Am folosit, de asemenea, un Mellotron, cu ciudatele sale bucle de bandă magnetică preînregistrată cu sunete de instrumente cu coarde, un instrument cu care se războia Uniunea Muzicienilor deoarece credeau că ar marca sfârșitul interpretărilor live la instrumente cu coarde. Instrumentul pare acum atât de pitoresc, încât te gândești că ar sta mai bine într-un muzeu alături de alte instrumente muzicale medievale, dar sunetul său este atât de distinct, încât este acum recreat digital în cutiile de rezonanță cu toate imperfecțiunile ce fac parte din farmecul său continuu.

Îmi amintesc că atmosfera generală din studio, când lucram la *A Saucerful Of Secres*, era una de muncă intensă și constructivă. Toți voiam să fim implicați tot timpul, așa încât crearea unui sunet de percuție l-ar fi găsit pe Roger ținând cinelul, pe David mutând microfonul mai aproape, pe Rick ajustând înălțimea și pe mine dând *coup de grace*.

Învățam tehnologia și ceva din tehnica de studio și treaba era aproape terminată, chiar dacă nu era întru totul pe gustul lui Norman. Poate că atunci când aplecat Syd, Norman s-o fi gândit că ne vom întoarce la un mod mai conservator de a compune. Desigur, se spune că, în timpul înregistrării la *Saucer*, a fost auzit spunând că, după ce au

* În mixaj muzical, loopul este o tehnică prin care o anumită secțiune muzicală este repetată în buclă (n.r.).

scăpat de piesa asta, băieții ar trebui să se liniștească și să producă ceva serios.

Până la urmă, ne-am despărțit de Norman, cu toate că el și-a păstrat calitatea de producător executiv pentru următoarele două albume. La începutul anilor 1970 a reușit să scoată propriile sale două albume de succes sub numele de „Hurricane" Smith („Don't Let It Die" și „Oh Babe, What Would You Say?") și, spre deliciul publicului și al său, a fost literalmente dus pe scenă pe roți, la bordul unui podium mobil, pentru a dirija orchestra pentru „A Saucerful Of Secrets" atunci când am cântat-o live la Royal Albert Hall, în iunie 1969.

Contribuția notabilă a lui Steve O'Rourke la sesiunile de înregistrare pentru *Saucer* a fost continuarea, în Studioul 3, a nunții sale, pe 1 aprilie 1968. Steve venise cu proaspăta sa mireasă, Linda, și unii dintre oaspeții lor obosiți și emoționați au decis să exploreze complexul și și-au încercat mâna la câteva dintre instrumentele muzicale neobișnuite și interesante peste care au dat. Roger spune că mai târziu au găsit mireasa dormind dusă în pianul mare. La puțină vreme după aceea, sir Joseph Lockwood a dat un edict interzicând alcoolul în studiouri.

Grafica copertei lui *Saucer* a marcat sosirea lui Storm Thorgerson și a lui Aubrey Powell (care era cunoscut ca Po, de pe vremea când Teletubbies nu existau nici măcar în vise) mai degrabă în calitate de colaboratori decât ca observatori. Coperta conține toate ingredientele politic corecte ale perioadei și stă mărturie nu doar pentru fluxul ideilor care au curs de la compania lor, Hipgnosis, și care continuă să curgă de la Storm, în beneficiul nostru, de peste trei decenii, ci și pentru facilitățile de la Royal College of Art, unde fuseseră amândoi la școala de film. Întrucât mulți dintre prietenii lor erau actuali sau foști studenți, ei se bazau pe sprijin tehnic din partea RCA pentru că nu aveam un buget pentru laboratoarele profesioniste.

În ziua lansării albumului – 29 iunie 1968 –, am cântat la primul concert gratuit din Hyde Park, împreună cu Roy Harper și Jethro Tull. A fost un eveniment extraordinar: vremea era frumoasă, atmosfera calmă și relaxată. Poate cel mai grăitor lucru în acest sens, nimeni nu se gândise să construiască o zonă VIP și toți păreau să fie în aceeași bună dispoziție. În plus, ne-a dat șansa să ne reînnoim legăturile cu grupul nostru inițial de fani, chiar dacă în fața unui public mult mai numeros, și cu Blackhill, care răspundeau de întregul eveniment. A fost prima noastră ocazie să lucrăm cu Peter și Andrew după ruptură și faptul că părea să nu existe resentimente a fost un bonus. Peter Jenner spune: „Hyde Park a fost o mare plăcere. Faptul că Floyd a cântat acolo dovedește că nu persista niciun fel de ostilitate. Membrii ambelor părți s-au purtat ca niște gentlemeni. Exista un respect reciproc".

Cred că aproape toată lumea care a fost acolo are amintiri plăcute despre concert, mai ales cei suficient de inteligenți să închirieze bărcile cu pânze de pe lacul Serpentine. Ei n-au văzut prea mult din spectacol, dar eram în plină zi, așa că efectele de lumini au fost ca și inexistente. Alți fani însă au fost, evident, mai puțin în ton cu starea de spirit, întrucât *Melody Maker* a spus că a primit o serie de telefoane de la fani îngrijorați care voiau să știe exact cât i-ar costa să intre la un concert gratuit.

În august ne-am întors în Statele Unite, la zece luni după prima noastră ieșire dezastruoasă. Înainte de plecare, Bryan a venit la noi și ne-a explicat că voia să semnăm un alt contract de reprezentare, ca o formalitate pentru a ușura desfășurarea turneului. Roger a mirosit capcana și l-a semnat doar pentru că era un contract de șase săptămâni. A avut dreptate să fie suspicios. Două zile mai târziu, am aflat din presă că partea de administrare a agenției și de management a afacerii lui Brian fusese vândută pentru 40 000 de lire lui NEMS Enterprises, vechea companie de muzică a lui Brian Epstein, acum deținută și condusă de Vic Lewis.

Vic era tipic pentru vechea școală a afacerilor în lumea muzicii – inclusiv cu mustață subțire și părul dat cu briantină – și noi am fost conduși să-l întâlnim pe marele om în birourile sale impunătoare din Mayfair. Ascultam oripilați cum ne povestea cu mândrie despre albumul pe care îl înregistrase cu cântecele Beatlesilor, cu un aranjament de coarde în stilul său. Sugera posibilitatea ca Pink Floyd să beneficieze de același tratament. Era o amenințare, o promisiune sau o glumă? Incapabili să ne dăm seama, ne uitam nervoși unii la alții.

Deși semnaserăm contractul de reprezentare, Bryan trecuse cu vederea chestiunea managementului și neglijase ca noi să semnăm un contract în acest sens. Asta ne-a dat permis să mai scoatem niște bani de la NEMS – un mare calmant pentru durerea artistică, cred – și să insistăm ca Steve, care urma să se alăture lui NEMS, să fie lăsat să devină managerul nostru personal.

Bryan susține acum că unul dintre principalele motive pentru care i-a vândut agenția lui NEMS a fost că doctorul său i-a spus să-și schimbe stilul de viață și de muncă pentru că suferea de ulcer. Dar, spre cinstea sa, Bryan a înțeles cât de important era să ne ducă înapoi în America pentru un al doilea turneu și a avut un rol hotărâtor în realizarea sa.

A fost și probabil mai este încă extraordinar de important să ai succes în America, atât din punctul de vedere al vânzărilor record pe o piață atât de mare, cât și al spectacolelor live... Însă o grevă a controlorilor de trafic aerian americani în 1968 a făcut ca un turneu de proporții relativ mici să devină o mare dramă. Pentru că vizele noastre de muncă au întârziat din nou, a trebuit să intrăm în SUA ca turiști și apoi să dăm o fugă până-n Canada (a trebuit să ne întoarcem imediat, deoarece nu ne puteam permite să dormim o noapte acolo) pentru a obține documentele corecte la jumătatea rezidenței la Steve Paul's Scene Club în New York. Acest club de subsol pe strada 47 colț cu strada 6 era un loc bine cunoscut în New York și, cu toate că era mic, a fost o trambulină ideală

pentru noi. Ca o atracție suplimentară, în câteva seri, în deschidere a cântat Fleetwood Mac, dar nu-mi amintesc cum ne-am descurcat cu schimbarea echipamentelor între seturi. Consumația gratuită la bar pentru formații compensa remunerația mică. Cu temperaturile de vară din New York și cu un tavan jos, atmosfera era fierbinte. Purtat de un val de creativitate percutantă și, probabil, și de aranjamentele cu barul, Roger s-a ales cu niște tăieturi urâte la mâini aruncând cu pahare în gong în timpul „Set The Controls". După episodul lui cu bassul Vox de la Cheetah Club în timpul primului nostru turneu, părea să fi făcut un obicei din a-și vărsa sângele în America.

Acest public nu era mulțimea boemă de la UFO, ci o audiență newyorkeză mult mai mofturoasă. În rândul ei, erau și alți muzicieni și interpreți din show-urile de pe Broadway. Îmi amintesc că ne întorceam la hotel după spectacol însoțit de una dintre fetele care apărea în *Hair*, care se lansase recent pe Broadway. Enorm de mândru de cucerirea mea, după mulți ani am descoperit că reputația sa de cântăreață era cumva eclipsată de statutul ei de super-groupie...

La New York am stat o vreme la hotelul Chelsea. Pentru un hotel legendar, era, cu adevărat, remarcabil de părăginit. Faimos pentru că apărea în cântecele unor locatari precum Bob Dylan și Leonard Cohen, precum și pentru clientela sa rock-and-roll și boemă, beneficia de o colecție de rezidenți permanenți, de un control al creditului înțelegător, care îi permitea unui artist să dea o lucrare în locul chiriei și de o menajerie cu câteva animale sălbatice, pe acoperiș. Noi aveam două camere pentru întreaga formație, echipă tehnică și orice vizitatori sau prieteni pe care ni i-am fi făcut pe drum. O asemenea mizerie nu mai văzuserăm de pe vremea apartamentului nostru din Stanhope Gardens. În acest turneu, Roger călătorea cu un singur bagaj de mână. Hainele murdare se duceau în compartimentul de jos și apoi erau reciclate în partea superioară când aceasta se golea. Sistemul s-a dovedit a fi destul de igienic, pentru că, în timpul zborului spre casă, în geantă se spărsese o sticlă de scotch.

Cluburi precum Scene formau o coloană vertebrală solidă pentru turneu, dar în continuare totul se făcea cu un buget restrâns. La un moment dat, am rămas blocați la hotelul Camlin, în Seattle, primind mâncare de la room service, până când au venit niște bani gheață de la agenția noastră americană și am putut să rezolvăm problema și să ne cărăm.

Acesta a fost primul nostru mare turneu și a fost animat de timpul pe care l-am petrecut cu alte două trupe englezești care se aflau pe drum în aceeași perioadă cu noi, Soft Machine și Who. Soft Machine era un grup față de care am simțit întotdeauna o mare afinitate. La început, fuseseră mai greu acceptați de public din cauza muzicii lor mai ezoterice inspirate de jazz. Who întruchipa cele mai multe dintre calitățile la care aspiram ca formație – să fim cap de afiș, să cântăm în săli de 5 000 de locuri și să manifestăm o atitudine profesionistă convingătoare. Am cântat cu ei la un show numit „Invazia engleză" la Philadelphia (pe afiș mai figurau Troggs și Herman's Hermits) și am avut noroc când, în timpul setului nostru, a izbucnit brusc o furtună. Asta a însemnat că Who nu putea să cânte după noi și să ne eclipseze spectacolul. Am câștigat puncte doar pentru simplu fapt că am apărut și, implicit, pentru că am fost cap de afiș, și după aia am plecat cu Keith Moon și diverși curteni să facem o emisiune în direct la radio.

Asta se întâmpla în perioada în care, în State, radioul FM era foarte liber, însă, în noaptea aceea, lucrurile au fost mai libere decât oricând. Aveam cu toții foarte multă adrenalină în instalații, iar DJ-ul și cei mai mulți dintre invitații săi erau relaxați din punct de vedere chimic. Rick, de regulă un tip liniștit, a luat microfonul în timp ce se difuza în direct un disc, a anunțat că nu-i place cântecul și a cerut altceva. Keith Moon a comentat întruna, pe toată durata emisiunii, pentru a însufleți și mai mult atmosfera. Acum, după mai bine de 20 de ani, când ne întoarcem la Philadelphia, oamenii vorbesc încă în șoaptă despre show-ul radio din noaptea aceea.

Mai târziu, tot în seara aceea, într-un bar din apropiere, Pete Townshend m-a impresionat prin maniera fermă în care s-a descurcat cu un bețiv care ne-a abordat pentru a discuta despre muzica tare și hainele înflorate. Când a început să devină agresiv, Pete, în loc să continue discuția, i-a cerut calm barmanului să-l arunce afară. Asta, a subliniat Pete, dovedea două lucruri. Primul, puterea banilor (noi cheltuiserăm mai mult și, ca atare, controlam barul) și, al doilea, că bețivilor, mai ales în State, le place să discute o scurtă vreme, dar imediat ce nu mai au argumente, au tendința să recurgă la violență fizică sau să scoată un pistol – încă o regulă utilă pentru rubrica „Sfaturi și șmecherii" din ghidul pentru turnee.

Ca și la primul turneu, nu aveam aproape deloc echipament, fiind încă o dată victime ale promisiunilor goale ale agenților și companiilor de înregistrări. Cel care ne-a salvat a fost Jimmi Hendrix. Auzind de problemele noastre (managerii săi s-au ocupat și de Soft Machine), ne-a trimis la Electric Lady, studioul de înregistrări și depozitul său de pe strada West 8th, și ne-a spus să ne servim cu ce aveam nevoie. Există câțiva adevărați eroi ai rock-and-rollului.

Contactul cu compania locală de înregistrări era sporadic și, uneori, aproape imposibil. Steve O'Rourke, disperat să se întâlnească cu directorul de marketing care nu-i răspundea la telefon, a identificat locul preferat unde individul își făcea pantofii și s-a așezat, așteptând răbdător – pantofii săi fiind atât de frumos curățați încât până și un sergent major de la regiment ar fi fost impresionat – până când domnul greu de găsit a apărut.

Cam în vremea aia, cei de la Vama și Impozitele britanice erau foarte porniți împotriva trupelor care fuseseră în turneu în America și se întorceau cu cantități mari de instrumente muzicale foarte ieftine. Erau deosebit de preocupați de bateriile și chitarele electrice clasice care puteau fi cumpărate de la Manny's în New York pentru mai puțin de jumătate din prețul de acasă sau luate pe mai nimic din magazinele de amanet. În cele

din urmă, a avut loc un raid mamut în care se pare că au fost vizitate toate formațiile care aveau activitate. Au fost mai mult amenzi și avertismente generale decât execuții, dar, timp de câteva luni după aceea, un domn Snuggs de la Impozite le-a tot dat telefoane chitariștilor ca să le spună că îi văzuse la *Top Of The Pops* și dacă ar putea să-i explice exact cum făcuseră rost de chitara aia frumoasă Gibson Les Paul, model 1953, de culoarea ciocolatei.

La întoarcerea în Marea Britanie, am reintrat în rutina turneelor, lucrând tot mai mult în circuitul universitar și în Europa, inclusiv la un spectacol în aer liber în Germania, unde câțiva studenți, inspirați de un an în care avuseseră loc revoltele de la Paris și acțiunile radicale din toată Europa și Statele Unite, au decis că intrarea ar trebui să fie liberă pentru toți și că s-ar cuveni să facă praf porțile de la intrare. Folosind rulote VW, ei au înlocuit metoda californiană a surfului cu un berbec legat pe capotă.

Chiar înainte de Crăciunul lui 1968, am avut o ultimă încercare pe piața single-urilor: „Point Me At The Sky" a fost a treia noastră încercare după „Emily" și al treilea eșec consecutiv. Cu inima împăcată, am decis să tratăm cu dispreț publicul cumpărător de single-uri și ne-am declarat sec trupă „exclusiv albume" pentru următorii unsprezece ani.

Următorul nostru album a fost muzica pentru filmul *More*, regizat de Barbet Schroeder. Apăruserăm în documentarul din 1967 al lui Peter Whitehead, *Tonite! Let's All Make Love In London*, iar în 1968, făcuserăm muzica unui film de Peter Sykes, numit *The Committee*, cu Paul Jones în rolul principal, deși contribuția noastră fusese mai mult o colecție de efecte sonore decât muzică.

Acest film, însă, promitea să fie un proiect mai serios. Barbet, un protejat al lui Jean-Luc Goddard, a venit la noi cu filmul aproape gata și editat. În ciuda acestor constrângeri și cu un termen de predare la limita disperării, Barbet era un om cu care se lucra ușor – am fost plătiți cu 600 de lire fiecare, o sumă substanțială în

1968, pentru opt zile de muncă în perioada Crăciunului – și nu se punea problema să producem cântece de Oscar sau vreo coloană sonoră în stilul Hollywoodului. De fapt, în completarea diferitelor secvențe de atmosferă, Roger compusese pentru film câteva cântece care au devenit mai târziu parte din spectacolele noastre.

O mulțime de stări din film – o poveste lentă, destul de directă și moralizatoare despre un student german care pleacă în Ibiza și ajunge să se apuce de droguri tari – au fost perfect adaptate unora dintre chiorăiturile, chițăiturile și alte texturi sonore pe care le produceam în mod regulat, noapte de noapte. Nu exista buget pentru un studio de dublaj cu un dispozitiv de numărare a cadrelor, astfel că am stat într-o sală de cinematograf, am cronometrat cu grijă secvențele (este uluitor cât de precis poate fi un cronometru) și apoi ne-am dus la Pye Studios, în Marble Arch, unde am lucrat cu experimentatul lor inginer, Brian Humphries.

Un mare turneu în Marea Britanie, în primăvara lui 1969, s-a încheiat la Royal Festival Hall în iulie cu un eveniment pe care l-am numit „More Furious Madness From The Massed Gadgets of Auximenes". Acesta a fost un alt spectacol reprezentativ – și rămâne unul dintre favoritele mele, la fel ca și „Games For May". Poate nu și pentru David, care, mulțumită unei împământări proaste, a primit un șoc electric suficient cât să-l arunce de pe scenă și să-l lase vibrând ușor pentru restul spectacolului. Am decis să îmbogățim evenimentul printr-un *performance* al unui vechi prieten de la Hornsey College of Art și cândva locatar la Stanhope Gardens, pe nume Peter Dockley. El crease un costum de monstru care implica o mască de gaz și niște organe genitale enorme, echipate cu un rezervor care să-i permită să urineze pe spectatorii din primele rânduri. Acest lucru s-a dovedit a fi, într-adevăr, foarte eficient întrucât, în timpul piesei „The Labyrinth", o bucată muzicală destul de tristă, ciudată, Peter s-a strecurat în rîndul publicului în timp ce noi picuram efecte sonore în sistemul cuadrofonic. O

ghinionistă de fată, probabil sub influențe chimice, s-a trezit cu creatura asta oribilă stând lângă ea. A țipat și a rupt-o la fugă din sală de n-am mai auzit vreodată de ea, nici măcar prin intermediul avocatului ei.

O parte a spectacolului implica, de asemenea, o piesă numită „Work", care folosea zgomote percutante în timp ce noi construiam o masă. Am făcut piesa asta de mobilier pe scenă, folosind lemn, un fierăstru, ciocan și cuie, cronometrată astfel încât trecerea la următoarea secțiune să aibă loc la fluieratul unui ceainic aflat pe un aragaz portabil (fumatul era strict interzis pe scenă, dar un aragaz părea perfect acceptabil). O mare parte a acestei piese a fost ulterior refolosită în studio, fie pe „Alan's Psychedelic Breakfast", fie pe albumul abandonat *Household Objects*. Odată, când stăteam la un ceai, am plănuit să stabilim niște legături cu emisiunea radio a lui John Peel, deși nu-mi amintesc cât succes a avut chestia asta. Ideea a reapărut mai târziu pe *Wish You Were Here*, unde sunetul unui radio la care se aude o melodie se întretaie, în cele din urmă, cu muzica înregistrată. Poate că asta subliniază faptul că tenacitatea a fost întotdeauna o calitate a grupului – dacă ne place o idee renunțăm rar la ea și asta doar după ce a fost declarată moartă din punct de vedere clinic.

Peste vară am lucrat la *Ummagumma*, un dublu album. Primele două fețe conțin interpretarea live a unui set – „Astronomy", „Careful With That Aex", „Set The Controls" și „Saucer" – înregistrat în iunie la Mother's în Birmingham (un fel de versiune Midlands a lui Middle Earth și un club de care eram foarte mândri) și la Manchester College of Commerce. Pe următoarele noastre albume live, aveam să includem înregistrări din aproape 20 de spectacole diferite. Pentru *Ummagumma,* alegerea s-a limitat la cea mai bună dintre două versiuni și am avut foarte puțin de refăcut sau de adăugat ca efect de dublare. Pe al doilea album din *Umamagumma,* fiecăruia dintre noi i-a revenit câte o jumătate de față. La lansarea sa în octombrie 1969, discul s-a bucurat de

cronici, în general, entuziaste, deși nu cred că noi am fost atât de încântați de el. A fost însă amuzant să-l facem și a fost un exercițiu util, secțiunile individuale dovedind, din punctul meu de vedere, că părțile nu au fost la fel de bune ca suma lor.

Ca să creez secțiunea ce-mi revenea, „The Grand Vizier's Garden Party", m-am bazat pe resursele la îndemână, recrutând-o pe soția mea, Lindy, o flautistă foarte bună, să adauge foșnetul pădurii. Pentru propria mea parte, am încercat să fac o variațiune pe soloul obligatoriu de baterie – n-am fost niciodată un fan al exercițiilor de gimnastică la baterie, ale mele sau ale oricui altcineva. Norman Smith a fost de foarte mare ajutor la aranjamentele de flaut, managerul de studio mai puțin – certându-mă pentru că mi-am editat propriile benzi.

Rick a fost, probabil, cel mai entuziasmat dintre noi toți de formatul discului, adoptând conceptul unei abordări mai clasice asupra părții sale, în timp ce secțiunile lui Roger și Rick includeau cântece care au ajuns să facă parte din repertoriul trupei. Cred că „The Narrow Way" și „Grantchester Meadows" au fost cântate la spectacolul „Massed Gadgets", în timp ce piesa lui Roger „Several Species..." indica influența prieteniei ce se năștea între el și Ron Geesin, la ale cărui talente de aranjor am apelat ulterior pentru a ne ajuta să finalizăm „Atom Heart Mother".

Roger și David lucraseră și cu Syd, ajutându-l să realizeze primul său album solo, *The Madcap Laughs*, cu contribuția lui Robert Wyat și a altor membri ai Soft Machine. Continuam să credem că fluxul creativ al lui Syd putea fi restimulat, dar s-a dovedit a fi extrem de dificil să punem cântecele sale într-o oarecare ordine sau să înțelegem potențialul lor. Mai târziu, în același an, Syd a lansat un al doilea album solo, *Barrett*. Aceasta s-a dovedit a fi ultima sa înregistrare, în ciuda încercărilor ulterioare de a-l încuraja să se întoarcă în studio. Începând din acel moment, Syd a devenit tot mai retras, până la urmă întorcându-se la Cambridge și rareori mai ieșind de acolo.

Este extrem de trist că un compozitor atât de talentat a produs atât de multă muzică bună și, după aceea, nu a mai fost capabil sau nu a mai vrut să continue.

Am încheiat anul 1969 cu o experiență bizară, în decembrie, lucrând pentru regizorul italian Michelangelo Antonioni la filmul său *Zabriskie Point*. După întâlnirea fericită cu Barbet Schroeder, ne-a plăcut ideea să lucrăm la filme – se potrivea cu dorința noastră de a mai lucra și altceva, în afara ciclului obișnuit de înregistrări și concerte. Proiectul lui Antonioni – un film care amesteca studenți radicali, psychedelia de pe Coasta de Vest și distrugerea societății așa cum o știam noi pe atunci – făcea parte din agonia studiourilor MGM, care, într-o încercare disperată de a supraviețui, i-au oferit lui Antonioni un buget generos, sperând că succesul fimului său *Blow Up* vestea o nouă era a cinematografiei europene.

Dintr-odată ne-am aflat la Roma, stând la impozantul hotel Massimo D'Azeglio. Lucrul cu care ne-a trebuit ceva vreme până să ne obișnuim a fost că studioul plătea zilnic o sumă fixă pentru cazare și masă. Dacă nu o foloseai, o pierdeai. Ca urmare a precipitării proiectului și a programului de lucru al lui Michelangelo, nu puteam intra în studio decât de la miezul nopții până la nouă dimineața. Asta a însemnat o rutină de a încerca să dormi în timpul zilei, cocktailuri de la șapte la nouă și cina până la unsprezece seara – bazându-ne pe ajutorul somelierului să folosim diurna de 40 de dolari de fiecare – înainte de a coborî pe Via Cavour, schimbând amabilități cu curvele de la colțurile străzilor, către studiourile unde ne războiam cu regizorul și filmul său.

Problema era că Michelangelo voia să controlez totul și, întrucât nu putea face muzica el însuși, își exercita controlul prin selecție. Prin urmare, fiecare piesă trebuia să fie terminată și nu doar schițată, apoi refăcută, respinsă și retrimisă – după-amiaza, Roger se ducea la Cinecittà să-i dea să asculte benzile. Antonioni nu ar fi făcut niciodată un prim efort și se plângea adesea că

muzica era prea puternică și domina imaginea vizuală. Un dispozitiv pe care l-am încercat a fost o bandă de atmosferă. Am submixat diferite versiuni și am adăugat efecte de dublare în așa fel încât el putea să se așeze la mixer și literalmente să adauge un sentiment mai liric, mai romantic sau mai deznădăjduit, trăgând în sus sau în jos de faderul mixerului. Antonioni a sfârșit prin a folosi o mare varietate de piese de la alți muzicieni, precum Jerry Garcia și John Fahey, și, în pofida unui final dramatic și exploziv, filmul a rupt din punct de vedere critic și comercial.

Continuându-ne politica de a recicla orice lucru cât de util, ne-am adunat liniștiți toate resturile rămase de la montaj. Avea să apară sigur vreo ocazie să le folosim în viitor.

# 5

# Schimbare de tempo

The Bath &West Showground, în Shepton Mallet, un orășel în Somerset, a fost locul de desfășurare al Bath Festival of Blues & Progressive Music în iunie 1970. Aleseserăm acest eveniment, în mijlocul Angliei provinciale, ca o oportunitate de a interpreta „Atom Heart Mother", o piesă ambițioasă pe care o înregistraserăm de curând, în care folosiserăm instrumente precum cornul francez, tuba, trompete, tromboane, un solo de violoncel, chiar și un cor de 20 de persoane – probabil că chiuveta din bucătărie nu a fost disponibilă pentru sesiunea de înregistrare.

Festivalul, o extravaganță de două zile, în încercarea de a imita anvergura Woodstockului din anul precedent, importase o groază de grupuri de pe ambele țărmuri ale Atlanticului. Era un contingent sănătos de trupe tari din State, inclusiv Jefferson Airplane, Santana, The Byrds și Steppenwolf, alături de trupe britanice: în afară de noi, pe afiș figurau Fairport Convention și Led Zeppelin. În încercarea de a ține pasul cu John Paul Joneșii*, părea

* Aluzie la John Paul Jones, basist și clăpar la Led Zeppelin, un muzician extrem de versatil care cânta la mai multe instrumente, fiind în același timp și compozitor, aranjeur muzical și producător (n.r.).

întru totul adecvat ca noi să facem gestul grandios, dar provocator din punct de vedere logistic, de a mâna întregul efectiv de muzicieni de acompaniament în ținuturile sălbătice din West Country.

Prin natura lor, festivalurile rock au tendința să înceapă cu bune intenții și apoi, pe măsură ce numărul participanților crește și problemele tehnice se multiplică, să alunece ușor în haos, mai ales dacă Mama Natură se amestecă și ea – deși, de această dată, vremea a fost idilică. Această volatilitate a devenit de atunci încoace unul dintre lucrurile pe care oamenii par să le aștepte cel mai mult: o mare parte din ceea ce se așteaptă de la participarea la Festivalul de la Glastonbury este perspectiva de a continua marea tradiție a Woodstockului de a face o baie bună de noroi.

Poliția va fi avertizată să se aștepte la un număr de participanți egal cu aproximativ jumătate din numărul real, pentru că, dacă ar ști dinainte cifra adevărată, orice eveniment ar fi interzis deoarece nu ar îndeplini niciun fel de prevederi de siguranță sau de sănătate. La acest festival, cred că Freddy Bannister, promoterul, până la urmă a avut parte de căderea nervoasă corespunzătoare pe măsură ce se dezvăluia toată oroarea proiectului la care se angajase.

Ca să reușim să trecem de toate ambuteiajele care se formaseră peste tot, fie că erau drumuri principale sau laterale, ne-am bucurat de plăcerea de a conduce ca disperații pe sens interzis. Însă autobuzul care îi transporta pe instrumentiștii noștri avea un șofer cu o atitudine mult mai puțin arogantă. El a ales opțiunea mai sănătoasă, mai sigură, dar cu o durată de opt ore și jumătate. Până și suflătorii, recunoscuți ca o specie aparte pentru rezistența lor, dădeau semne de nervozitate în momentul în care au fost, în final, decantați. După toate chinurile pe care le-au îndurat, au descoperit că, de fapt, ajunseseră mult prea devreme pentru că programul festivalului fusese dat peste cap: precizarea că „Tot programul poate fi modificat“ era adesea un

eufemism pentru „Totul se va desfășura cu o întârziere de o jumătate de zi".

Simțind încotro se îndreptau lucrurile, am încercat să negociem un slot mai devreme și să facem schimb de locuri cu un erou al chitarei cu privire sălbatică. Doritor, dar incapabil să ne ajute, și-a cerut scuze explicându-ne că abia ce luase niște produse farmaceutice pe care le considera necesare pentru a da tot ce poate și că nu mai avea suficiente provizii pentru a ajunge încă o dată pe acele culmi, așa că am fost obligați să rămânem la ordinea stabilită.

Intrarea noastră în scenă fusese, inițial, planificată la 10.15 p.m. Când, în sfârșit, am putut să ne conducem pe scenă trupa veselă de muzicieni – dintre care cei mai mulți nu se întâlniseră niciodată, în lungile și variatele lor cariere, ceva atât de magnific de haotic –, se iveau zorii. Ca atare, evenimentele au conspirat să ne dea un fundal maiestuos care a amplificat realmente impactul intrării noastre pe scenă. Dirjorul corului, John Aldiss, a făcut o treabă magnifică controlând corul și orchestra și am reușit să ducem la capăt spectacolul, deși cântărețul la tubă a descoperit că un chefliu bucolic îi turnase o halbă de bere în instrument.

Te-ai fi putut gândi că, după un astfel de eveniment, o scurtă pauză ar fi fost în regulă. Însă era vremea festivalurilor, așa că ne-am trezit părăsind scena și conducând nebunește prin ceața zorilor direct către Londra, ca să prindem un zbor spre Olanda și să cântăm în acea seară la un alt festival, mai puțin extravagant. Fără niciun pic de timp să ne refacem, ne-am aruncat în exact același tip de scenariu, deși, cel puțin de data asta, eram noi, minus orchestra, o eliberare bine-venită pentru ambele părți.

„Atom Heart Mother" fusese asamblată în timpul câtorva repetiții după ce ne-am întors din sejurul la Roma – pentru care îi mulțumim lui Michelangelo Antonioni. Odată ce am stabilit nucleul piesei (o temă furnizată de David, cred), toată lumea a contribuit, nu

numai muzical, ci și în elaborarea dinamicii de ansamblu. Nu pot să-mi amintesc acum dacă deciseserăm să creăm o piesă mai lungă sau ea doar s-a rostogolit ca un bulgăre de zăpadă, dar a fost un mod de lucru cu care începeam să ne simțim confortabil.

După câteva sesiuni de lucru mai lungi la începutul anului 1970, creaserăm o piesă foarte lungă, destul de maiestuoasă, dar cam nefocalizată și încă neterminată. O modalitate de a dezvolta o asemenea piesă era să o cântăm live, așa că la câteva concerte am cântat versiuni prescurtate, denumite uneori „The Amazing Pudding". Treptat, am adăugat, scos și multiplicat elementele, dar încă părea să-i lipsească ceva esențial. Cred că intenționaserăm mereu să înregistrăm piesa, dar compozitorii trebuie să fi simțit cu toții că s-au lovit de un anumit blocaj, așa că la începutul verii am hotărât să-i predăm piesa, așa cum era, lui Ron Geesin și să-l întrebăm dacă putea să-i adauge ceva culoare orchestrală și părți corale.

Cel care mă prezentase lui Ron fusese Sam Jonas Cutler. Sam renunțase la o carieră de profesor pentru copii cu nevoi speciale pentru a deveni manager de turneu. Pregătirea sa anterioară l-a ajutat foarte mult, fără îndoială, în implicarea sa în lumea rock-and-rollului: lucrase cu Rolling Stones în turneul lor din 1969 în Statele Unite, inclusiv la concertul gratuit de tristă amintire de la Altamont, și ulterior cu Grateful Dead.

Ron Geesin este un muzician și aranjor talentat și un virtuoz al banjoului și al orgii, iar stilul său ar putea fi cel mai bine descris drept un soi de poezie ragtime în viteză.

Își construise pentru el însuși ceea ce era efectiv unul dintre primele studiouri electronice de apartament. Ron, care nu era mult mai în vârstă decât noi, dar părea mult mai înțelept cu aspectul lui de profesor cu barbă sălbatică, avea un beci pe strada Elgin, în Notting Hill, unde își făcea meseria, înconjurat de o colecție de aparate de înregistrat, role, kilometri de bandă și câteva aparate muzicale făcute la comandă sau de către el însuși.

Deși ar putea să sune aiurea, unul dintre punctele tari ale lui Ron îl reprezenta faptul că era foarte organizat. Lucrul cu muzica înregistrată pe bandă are o problemă inerentă și majoră: toate benzile arată exact la fel, ceea ce este un coșmar logistic. Dacă nu inscripționezi cu precizie care bucățică de bandă a fost transferată de pe o rolă pe alta și nu notezi imediat schimbarea într-un jurnal, poate să-ți ia zile până găsești din nou bucata de care ai nevoie. Datorită acestor abilități organizaționale meticuloase, Ron nu părea să aibă vreodată o problemă în a găsi piesa corectă.

Ron lucrase pe cont propriu de ceva timp, astfel încât tehnicile sale idiosincratice și *modus operandi* îi aparțineau în întregime. Datorită lui, Roger și cu mine deveniserăm interesați de producția artizanală și influența sa poate fi clar detectată într-un element al contribuției lui Roger la *Ummagumma*, anume „Several Species". Roger și Ron lucraseră împreună și la muzica unui documentar muzical neobișnuit, numit *The Body* – bazat pe cartea lui Anthony Smith – care a fost lansat în 1970, la una dintre piese, „Give BirthTo A Smile", cântând și noi, Rick, David și cu mine.

Ron a făcut diverse șmecherii cu magnetofoanele Revox agățate în tandem care au trecut mult dincolo de folosirea standard așa cum era recomandată de manualul producătorului. El și-a făcut propriile legături și mi-a dat primele lecții de sudură. Cu o parcimonie tipic scoțiană, Ron strângea benzi aruncate din studiourile profesioniste. După ce ștergea banda ca s-o refolosească, lipea apoi orice căpețel pentru a face o bandă întreagă sau pentru a reface meticulos orice înregistrare de studio care nu se ridicase la standardele sale înalte. Dincolo de orice, Ron m-a învățat să lipesc frumos banda.

O întorsătură plăcută a acestei relații a fost că Ron a scris coloana sonoră a unuia dintre documentarele tatălui meu – *The History of Motoring* – și îmi place să cred că amândurora le-a plăcut experiența asta. Tatăl meu a fost încântat în mod special de faptul că Ron venea

întotdeauna nu doar cu muzica, ci și cu un gadget nou făcut acasă sau cu un cablu pe care îl construise special pentru a simplifica transferarea muzicii din mașinăria lui în film.

Ron părea o alegere ideală pentru a crea aranjamentele pe „Atom Heart Mother". El înțelegea detaliile tehnice ale compoziției și aranjării, iar ideile sale erau suficient de radicale pentru a ne ține departe de lucrările rock orchestrale tot mai la modă, dar extrem de greoaie ale epocii. Pe atunci, aranjamentele unor astfel de lucrări tindeau să implice o gândire destul de conservatoare; absolvenții de muzică clasică fuseseră îndoctrinați cu o lipsă de simpatie pentru rock – „trecerea peste" era încă văzută ca o trădare a anilor lor de disciplină și pregătire. Vestea bună era că, având-l pe Ron la cârmă, era puțin probabil că vom ajunge la „Pink Floyd în interpretarea Orchestrei Filarmonice din Londra".

Ron a început să lucreze la piesa noastră și, cu puțin sprijin din partea noastră, a venit la Abbey Road înarmat cu un teanc de partituri gata de înregistrat. S-a lovit imediat de un mare obstacol. Muzicienii din orchestră n-au vrut să fie dirijați de Ron pe care îl percepeau ca aparținând lumii muzicii rock. Răzbunarea nu putea avea loc decât în incinta studioului și, Doamne, cum a putut să curgă sângele! În cazul lui Ron, un adevărat sacrificiu uman s-a săvârșit chiar în studio.

Pe când Ron își mânuia încrezător bagheta, ei făceau cât de mult zgomot puteau. Ron nu doar scrisese câteva părți solicitante din punct de vedere tehnic, dar frazarea pe care o dorea era neobișnuită. Muzicienii urau asta și mai mult. Cu microfoanele deschise, știau că orice comentariu va fi auzit și râsul lor discret, uitatul la ceas și întreruperile constante de „Scuzați-mă, domnule, ce înseamnă asta?" însemnau că înregistrarea era într-un punct mort, iar șansele ca Ron să fie acuzat de omor cu premeditare creșteau logaritmic cu fiecare secundă.

Și asta nu era singura sa problemă. Când a fost înregistrată piesa, EMI abia primise ultimele noutăți în

domeniul tehnologiei de înregistrare, noile magnetofoane Studer cu opt canale. Acestea foloseau bandă cu lățime de 2,54 centimetri și, cu o prudență admirabilă, conducerea EMI a dat o directivă potrivit căreia pe acest tip de bandă nu se va face niciun fel de editare, întrucât erau îngrijorați de calitatea oricărei lipituri.

Din nefericire, „Atom Heart Mother" are o lungime de 24 de minute. Roger și cu mine am pornit la ceva ce poate fi descris ca o călătorie a lui Ulise pentru a înregistra partea de backing. Pentru a păstra canalele libere pentru efectele de dublare, aveam bassul și tobele pe două canale și întreaga înregistrare trebuia să fie făcută într-o singură trecere. Interpretarea piesei fără niciun alt instrument însemna că a trece prin ea fără greșeală ne solicita tot talentul nostru muzical limitat; chestiuni precum tempoul au trebuit să fie lăsate în suspensie. Deliciile cuantificării – folosirea computerelor pentru a ajusta digital tempourile fără a afecta înălțimea sunetelor – aveau să vină abia peste vreo 20 de ani.

În mod sigur, piesei finite îi lipsea cronometrarea metronomică ce ar fi făcut oricui viața mai ușoară. În schimb, ritmul piesei se accelera și apoi se întorcea la tempoul corect într-o manieră volatilă pe care Ron trebuia, de acum, să o ia în calcul. Problema a fost rezolvată de John Aldiss, dirijorul corului. John era un fost absolvent al școlii corale de la King's College din Cambridge care înființase Corul John Aldiss Choir, vestit pentru faptul că interpreta lucrări ale unor compozitori de muzică clasică contemporani. Pe atunci, era, de asemenea, profesor de cor la Guidhall School of Music din Londra. Corul său clasic disciplinat avea (și trebuie subliniat acest lucru) o atitudine mult mai pozitivă și multă experiență de lucru cu orchestre. Cu ajutorul lor calm, am terminat înregistrarea. A apărut însă o altă problemă la care nu ne gândiserăm atunci. Fuseserăm obligați să furnizăm niveluri relativ ridicate din canalul de acompaniament vocal pentru orchestră pe difuzoarele de monitor, dintre care unele au fost preluate

de microfoane. Această maree neagră indelebilă a făcut ca „Atom Heart Mother“ să nu aibă niciodată claritatea sonoră pentru care ne-am zbătut întotdeauna.

Pentru „Atom Heart Mother“, comentariile mele din carnetul de note al lui Pink Floyd ar fi: o idee bună, ați putea depune mai mult efort. „Alan's Psychedelic Breakfast“ pe fața a doua este un exemplu asemănător. Aceasta era o imagine sonoră a unui mic dejun englezesc, care începea cu scăpărarea unui chibrit pentru aprinderea unui ochi de aragaz, urmată de sunetul șuncii care sfârâia, împreună cu robinetul care picura și alte preferințe vechi din biblioteca sonoră. De ce l-am folosit ca protagonist pe Alan Styles, un membru al echipei noastre tehnice, n-am nicio idee. Roger, Rick și David au încercat fiecare să producă un cântec pentru a completa fața a doua – inclusiv un favorit în piesa lui David „Fat Old Sund“. Se părea că amenințarea de a fi încarcerați pe viață la Abbey Road, fără nicio șansă de eliberare condiționată, a fost suficientă pentru a-l mobiliza până și pe cel mai reticent compozitor să-și facă datoria.

Titlul de „Atom Heart Mother“ a fost o găselniță de minut. Sub presiunea găsirii unui nume am scanat ziarele de seară pentru o idee și am văzut un articol despre o femeie care născuse după ce îi fusese implantat un stimulator cardiac. Titlul articolului ne-a oferit numele. Coperta cu vaca a fost o lucrare inspirată, concepută de Storm și John Blake, pe care am legat-o de album dând secțiunilor individuale ale „Atom Heart Mother“ nume precum „Funky Dung“ și „Breast Milky“. Storm își amintește că, atunci când a arătat coperta celor de la EMI, unul dintre directorii executivi a țipat la el: „Ești nebun? Vrei să distrugi această casă de discuri?...“

După transpunerea „Atom Heart Mother“ pe vinil și după aventurile pastorale de la Shepton Mallet, următoarea interpretare orchestrală a piesei a avut loc la al doilea concert gratuit organizat de Blackhill la Londra. În data de 18 iulie 1970, „Lose Your Head At Hyde Park“ promitea să ne prezinte pe noi, Edgar Broughton, Kevin

Ayers and The Whole World, The Third Ear Band, „și mii de alți oameni frumoși". Acest eveniment a avut o atmosferă mult mai puțin spontană decât primul concert gratuit: mai multe restricții, o zonă de backstage mai mare și o secțiune VIP la fel de ierarhizată ca orice eveniment organizat de către curtea Regelui Soare. Atmosfera și-a pierdut o parte din șarmul său ori poate că noi deveniserăm mai chițibușari.

De asemenea, am dus spectacolul în Europa în luna aceea. Eram, de acum, din ce în ce mai pregătiți să lucrăm cu o orchestră. Cu toate astea, erau încă destule oportunități pentru crize – a fost un concert la Aachen unde am sosit, am instalat totul și apoi am descoperit că toate partiturile rămăseseră acasă. I-am telefonat lui Tony Howard la Londra și i-am dat misiunea să le trimită cu următorul avion. Hotărâți să nu trebuiască să facem față umilinței de a ne recunoaște greșeala, am așteptat să treacă timpul făcând o nesfârșită probă de sunet. Măcar am impresionat departamentul de alămuri cu dedicația noastră față de perfecțiune.

Ne-am întrerupt munca prelungită de înregistrare la „Atom Heart Mother" pentru a face un scurt turneu în Franța și ne-am folosit de această ocazie pentru a-l întâlni pe Roland Petit, directorul Ballet de Marseille. Mai înainte cu ceva vreme, Roland îl contactase pe Steve cerându-ne să scriem o nouă bucată muzicală pentru compania sa – și am aranjat să avem o scurtă întâlnire cu el la Paris în vara lui 1970, *en route* spre o combinație de vacanță/miniturneu în sudul Franței. Încă nu învățaserăm că munca și plăcerea reprezintă o combinație ce trebuie evitată pe cât posibil.

În patru mașini de ocazie din clasa E și un Lotus Elan – încă un dealer de mașini pusese ochii pe noi –, am bătut drumurile lungi și drepte ale Franței, lăsând în urma noastră dâre amenințătoare de fum albăstrui. Timpul petrecut cu Roland a fost deosebit de benefic, nu în ultimul rând pentru că, într-o zi nelucrătoare în Franța, a reușit, din scurt, să ne găsească – lui Roger,

mie și nevestelor aferente – un hotel extraordinar și un restaurant senzațional unde să mâncăm în seara aceea.

Am tăiat-o apoi către coasta de Azur pentru un rendez-vous cu Rick și David, care nu zăboviseră la Paris. Inițial, am stat la un hotel pe malul mării la Cannes. Era vacanță pură: am învățat să facem schi nautic sub supravegherea unui francez extraordinar de puternic care era capabil să-și țină elevii în poziție verticală în timp ce învățau să schieze. Marea sa experiență cu schiatul era subminată doar de înțelegerea foarte succintă a limbii engleze. Abia mai târziu am descoperit că insistenta sa comandă „Nu împinge" însemna, de fapt, „Nu trage".

Eram pe Riviera pentru o serie de apariții la Festival, cântând în locuri minunate, înconjurate de pini și cu o panoramă asupra Mediteranei. După ce am cântat la Antibes Jazz Festival, am închiriat o vilă uriașă lângă St Tropez unde echipa de bază, formația și managementul puteau să stea în timp ce noi aveam alte concerte la Frejus și în alte stațiuni de pe Coasta de Azur. Acestea erau încă zile cu buget redus, iar casa pe care o închiriaserăm nu era pe un promontoriu ce se avânta în mare, ci în interior, în mijlocul unor tufișuri.

Atmosfera nu era întotdeauna una casnică, în ciuda prezenței nevestelor și a copiilor. Odată, am întâlnit în vilă două femei ciudate ce se purtau în mod suspect. Întrebându-le cine sunt, le-am recunoscut brusc ca fiind Steve O'Rourke și Peter Watts pregătindu-se pentru o seară în oraș la un club din St Tropez, amândoi complet travestiți. Din fericire, sufeream de o combinație de intoxicație alimentară și insolație și, prin urmare, n-am putut să-i însoțesc. Ca un experiment al traiului la comun, nu a fost un succes prea mare. Deși, chiar și atunci când eram doar noi patru, călătorind foarte aproape unul de altul în timpul turneului, situația putea deveni uneori destul de tensionată, acum, cu atât de mulți oameni, existau nenumărate posibilități de ceartă.

În orice caz, relația mea cu Roger trecea printr-o *froideur* temporară. Necazul provenea dintr-un incident

mai vechi când eu, Roger și respectivele noastre soții am atins cumva subiectul infidelității lui Roger în timpul turneelor. Lui Roger i-a fost destul de greu să tolereze faptul că mă asociasem cu fetele atacând comportamentul său, mai ales că nici eu nu eram mai breaz, și pur și simplu nu am intrat în partea de confesiuni. Cu această ocazie, ar trebui să recunosc că indicatorul bătea mai mult în zona duplicității decât în cea a diplomației și i-a luat ceva timp lui Roger ca să ierte acest episod special.

Judy Waters își amintește fiorul de gelozie pe care l-a simțit în momentul în care Lindy și cu mine am plănuit să găsim o scuză ca să părăsim St Tropezul mai devreme. Făcându-le veseli cu mâna, am mai pus câțiva litri de ulei în Lotusul care scotea din ce în ce mai mult fum și ne-am dus în Iugoslavia...

Ocazia de a ne odihni și recupera a fost una scurtă. Turneul american care a urmat aproape imediat a coincis cu lansarea lui „Atom Heart Mother" și astfel am fost obligați să repetăm experiența orchestrală. David și Steve au zburat la New York să tocmească muzicieni, aranjând secțiuni separate de alămuri și coruri pentru concertele de pe Coasta de Vest și de pe Coasta de Est ale turneului – anunțat la Los Angeles de un panou de doisprezece metri, cu vaca lui Storm, ce trona pe Sunset Strip. Instrumentiștii americani, sub bagheta lui Peter Phillips, erau foarte capabili și, totodată, relaxați să cânte diferite tipuri de muzică – și sunt bucuros să raportez absența totală a oricărei atitudini recalcitrante, de sictir, sau a tubelor înnecate în bere.

De acum, turneul american devenea din ce în ce mai mult rutină pe măsură ce noutatea se estompa: era al doilea turneu al nostru în 1970 – fuseserăm deja acolo câteva săptămâni în luna mai. În plus, teama noastră comună de a zbura ne-a făcut adeseori să ne îmbarcăm în călătorii de opt ore cu mașina cu credința greșită că asta ar fi mai puțin stresant. În realitate, bineînțeles, că aceste călătorii-mamut induceau pur și simplu o plictiseală

fatală. La Hilton, în Scottsdale, am profitat de orice oportunitate pentru a ne face de cap – mi-l amintesc pe Roger călărind o motocicletă prin restaurantul hotelului pentru că făcuse un pariu. Clienții fie s-au gândit că asta era ceva normal, fie că purta pistol, pentru că l-au ignorat complet.

În primul nostru turneu din 1970, cel mai important spectacol trebuia să fie cel de la Fillmore East, în New York. Bill Graham nu era sigur că noi puteam să umplem o sala de 3 000 de locuri, mai ales că ultima noastră apariție în oraș fusese într-un club de doar 200 de locuri, așa că, în loc să promoveze el însuși spectacolul, ne închiriase nouă sala, cu 3 000 de dolari. Am cântat cu casa închisă. Au fost cei mai buni bani pe care i-am făcut și s-au adăugat unei permanente nemulțumiri în legătură cu firma Tower, care era pe atunci reprezentanța americană a EMI. Făceam audiență, dar acest lucru nu se reflecta în vânzările discurilor noastre. Cineva sau ceva era greșit și, convinși ca întotdeauna că nu noi eram de vină, am scris o reclamație pentru a face ceva în privința asta cât se poate de repede.

Fillmore East a fost memorabil și din alte două motive. Dăduserăm afară din cabina noastră o gașcă de tipi cam răpciugoși doar ca să aflăm mai târziu că ei erau membri ai The Band, grupul lui Bob Dylan – care îl includea pe Robbie Robertson și Levon Helm – și, desigur, artiști consacrați în toată puterea cuvântului. Acest lucru era deosebit de stânjenitor pentru noi, întrucât *Music From Big Pink* era un album favorit în toate colecțiile noastre de discuri. Și ne-am întâlnit, de asemenea, cu Arthur Max, designerul de lumini care lucrase cu Bill la teatru. Arthur și-a adăugat propriile lumini la spectacolul nostru din acea seară și abilitățile sale inovative au fost notate și clasificate pentru o viitoare referință.

Acel turneu din mai 1970 în America s-a încheiat brusc când tot echipamentul nostru, parcat într-un camion închiriat în față la Royal Orleans Hotel în New Orleans, a fost furat în timpul nopții. Din fericire, ăsta era

de departe cel mai luxos hotel al turneului, așa că, dacă tot am fost furați, mai bine că s-a întâmplat acolo decât în altă parte. Celălalt „avantaj" era că piscina luxoasă de pe terasa primului etaj era deservită de fete atrăgătoare care ne-au mai diluat amărăciunea cu un serviciu gratuit la bar.

Mai concret, una dintre ele avea un iubit la FBI și acesta a venit să vadă dacă ne-ar putea ajuta. Ne-a spus, cu tot tactul posibil, că poliția locală ar putea fi de mai mare ajutor dacă am oferi o recompensă. L-am lăsat pe Steve să rezolve problema. Spre uluiala noastră, echipamentul a reapărut a doua zi (mai puțin două chitare). Era, evident, o inițiativă plină de imaginație a comunității polițienești în care ofițerii puteau să ofere un serviciu complet și rapid de mutare și recuperare. Singura problemă reală era că acum recompensa trebuia să ajungă la poliția care returnase echipamentul. Sugestia lor „Lăsați conștiința să vă conducă" nu ne-a fost de prea mare ajutor, întrucât conștiința noastră credea că nu meritau nimic. Însă, în mod pragmatic, am decis că s-ar putea să dorim să ne întoarcem cândva la New Orleans. Deși primiserăm echipamentul înapoi, am decis să nu reluăm concertele pe care le anulaserăm și ne-am întors de îndată acasă.

După turneul *Atom Mother* din State în toamna aceea, am ținut-o tot într-un turneu prin Anglia până la sfârșitul anului. Deși ne doream să facem asta, nu eram probabil conștienți cât era de obositor. Dar în primele luni ale anului 1971, ne-am îndreptat toată atenția și energia pe care le mai aveam către următorul nostru album, pe care-l începuserăm la EMI în ianuarie.

Fără cântece noi, am făcut nenumărate exerciții ca să grăbim procesul de creație a ideilor muzicale. Asta includea cântatul pe canale separate, fără nicio legătură cu ceea ce făceau ceilalți – eram de acord asupra unei structuri primare, dar tempoul era aleatoriu. Pur și simplu sugeram stări de spirit, de pildă „primele două minute romantic, următoarele două tempo crescut".

Aceste sunete erau numite „Nimicuri 1-24“ și alegerea numelor era la discreție. După câteva săptămâni, nu apăruse nimic valoros și, în mod sigur, niciun cântec complet. Erau foarte puține idei care să merite a fi considerate ca idei de lucru. După „Nimicuri“, am mers mai departe producând „Fiul Nimicurilor“, urmat de „Întoarcerea fiului Nimicurilor“, care, în cele din urmă, a devenit titlul de lucru al noului album.

Cea mai utilă piesă era pur și simplu un sunet, o singură notă scoasă la pian și trecută printr-un amplificator Leslie. Acest instrument ciudat, folosit de obicei cu o orgă Hammond, folosește un corn rotativ care amplifică sunetul dat. Cornul, care se învârte cu o viteză variabilă, creează un efect Doppler, la fel cum o mașină care, trecând pe lângă un ascultător cu o viteză constantă, pare să-și schimbe nota pe măsură ce se îndepărtează. Punând pianul prin Leslie, această notă-minune a lui Rick avea în ea ceva din sunetul lui Asdic, vânătorul de submarine. Nu am fi putut niciodată să recreăm senzația acestei note în studio, în special rezonanța deosebită între pian și Leslie, astfel că pentru album a fost folosită versiunea demo, mixată prin efectul de cross-fadding* cu restul piesei.

Combinată cu o frază nostalgică de chitară a lui David, am avut suficientă inspirație pentru a concepe o piesă completă, care a devenit „Echoes“; forma sa finală, ușor sinuoasă, avea un aer destul de plăcut de moleșeală și o construcție alungită. Am simțit-o ca pe o adevărată dezvoltare a tehnicilor la care ținteam în *A Saucerful Of Secrets* și *Atom Heart Mother*. Și, în mod sigur, a fost mult mai controlată decât a trebuit să facem drăcia dintr-o singură bucată pe „Atom Heart Mother“, întrucât am putut asambla muzica folosind efectul crossfade la masa de mixaj.

---

* Efectul de crossfade constă în creșterea sau descreșterea graduală a unui semnal audio (n.r.).

Sunetul de chitară în secțiunea de mijloc a „Echoes“ a fost creat de David din greșeală, băgând o pedală wah-wah de spate în față. Uneori, marile efecte sunt rezultatul acestui tip de întâmplare fericită, iar noi eram mereu pregătiți să vedem dacă ceva de acest gen ar merge pe o piesă. Învățăturile pe care le primiserăm de la Ron Geesin în a trece dincolo de manualul de utilizare își lăsaseră amprenta.

Această experimentare ar putea fi văzută ca un brav radicalism sau ca o enormă pierdere de timp prețios de studio. Oricum, ne-a permis să învățăm tehnici care, la prima vedere, ar putea fi lipsite de sens, dar în cele din urmă conduc la ceva util. Un alt experiment din această perioadă, rămas în continuare neutilizat, era o explorare a backingului vocal. O frază scrisă invers, literă cu literă, și apoi citită nu va suna corect atunci când este inversată, dar o frază rostită, înregistrată și derulată invers poate fi învățată și recitată. Se obține un efect foarte ciudat când aceasta este, la rândul său, interpretată de la cap la coadă. „Neeagadelouff“ era una de care îmi aduc aminte: ar fi trebui să iasă ca „fooled again“.

Versiunea finală a „Echoes“, cu o durată de 22 de minute, a ocupat o întreagă față a albumului. Spre deosebire de tehnologia CD, vinilul impunea anumite restricții, pentru că pasajele zgomotoase au preluat efectiv mai multă suprafață și, în orice caz, chiar interpretate *pianissimo* ar fi fost greu să înregistrăm mai mult de o jumătate de oră pe fiecare față. Trebuia acum să găsim restul discului. Privind retrospectiv, pare un pic ciudat că am folosit „Echoes“ ca fața a doua. Poate că ne gândeam încă, probabil sub influența casei de discuri, că ar fi trebuit să avem ceva potrivit pentru a fi difuzat la radio în deschiderea unui album.

„One Of These Days“ a fost construită în jurul unui sunet de chitară bass pe care l-a creat Roger băgând canalul de ieșire printr-o unitate Binson Echorec. Binsonul fusese o piesă principală a sunetului nostru timp de mulți ani, începând din era Syd Barrett – mai ales

pe „Interstellar Overdrive“, „Astronomy Domine“ și „Pow R. Toc H.“ – și doar tehnologia digitală a fost cea care l-a depășit cu adevărat. Binsonul folosea un tambur rotitor de oțel înconjurat de capete de bandă. Prin selectarea diferitelor capete, dădea o serie de modele repetitive oricărui semnal introdus în el. Calitatea sunetului era degradată oribil, dar dacă ai descrie fluieratul ca un zgomot alb, asta face efectul mai acceptabil.

Existau diferite unități de ecou alternative care erau similare ca tehnologie, dar nu aveau aceeași calitate a sunetului. Însă Binsonul produs în Italia, era foarte fragil și nu era adaptat la rigorile vieții pe drum. Asemenea unui pușcaș foarte bine pregătit, Peter Watts putea adesea să le demonteze și să le reasambleze în viteză în timpul unui concert pentru a efectua reparații curente așa încât cel puțin unul să se întoarcă pe linia frontului.

Linia de bass pe „One Of These Days“ era cântată la unison de Roger și David. Una dintre chitarele bass avea nevoie de corzi noi și am trimis pe cineva din echipa tehnică în West End ca să ne refacă stocurile. A dispărut pur și simplu pentru trei ore, timp în care am terminat înregistrarea folosind vechile corzi. Când s-a întors în cele din urmă, am bănuit că fusese în vizită la prietena sa care avea un butic. Declarațiile sale solemne că este nevinovat au fost însă subminate de o pereche nouă de pantaloni mișto în care a reapărut. Cântecul includea, în mod nefiresc, un solo de bass, precum și una dintre rarele mele interpretări vocale, și un exemplu de experiment pe care l-am făcut în afara laboratorului. Linia a fost înregistrată pe o casetă cu dublă bandă folosind o voce în falset; banda a fost apoi reluată cu viteză mică. Sunt momente când pare cu adevărat necesar să faci lucruri în cel mai complicat mod cu putință.

Titlurile celorlalte cântece de pe acea față erau foarte legate de viețile noastre în acea perioadă. „San Tropez“, un cântec pe care Roger l-a adus terminat și gata de înregistrat, a fost inspirat de expediția lui Floyd în sudul Franței cu o vară înainte și de casa pe care

o închiriaserăm acolo. Roger, Judy, Lindy și cu mine obișnuiam să jucăm în mod regulat mah-jong, un joc chinezesc cu piese, și acest obicei a oferit inspirația pentru titlul „A Pillow of Winds", numele uneia dintre combinațiile câștigătoare.

„Fearless" era o expresie folosită în exces – un echivalent al lui „awesome" inspirat din fotbal – care a venit de la Tony Gorvitch, managerul lui Family și un bun prieten al lui Steve și Tony Howard. Tema fotbalului a fost continuată în efect de fade-out* cu corul Liverpool's Kop cântând „You'll Never Walk Alone" – era ciudat că Roger a fost așa de doritor să facem asta având în vedere că el era un fan devotat al lui Arsenal. Tony Gorvitch ne-a dat și expresiile „cot" – ca în „i s-a dat un cot" și „cine-i Norman?" Ultima era o formulă pe care o foloseam între noi pentru a desemna pe cineva pe care nu-l cunoșteam și am fi vrut să se care – poate tehnica pe care o folosiserăm cu The Band, la Fillmore.

Ultima piesă era „Seamus". Spre rușinea mea, nu pot să descriu piesa asta decât ca pe o noutate. Dave avea grijă de un câine, Seamus în chestiune, în locul lui Steve Marriot de la Small Faces. Steve îl dresase pe Seamus să urle oricând cânta muzica. Era extraordinar, așa că am aranjat două chitare și am înregistrat piesa într-o după-amiază. În mod curios, am repetat-o toată atunci când am făcut filmul *Live al Pompeii*, de data asta folosind alt câine, numit Mademoiselle Nobs. Ca un lucru pozitiv, chiar atunci când eram puternic presați, cel puțin rezistam tentației de a construi un întreg album cu câini care latră și de a face audiții cu o haită de câini disperați să reușească în lumea muzicală.

În ansamblu, a fost extrem de plăcut să facem albumul ăsta. Dacă *Atom Heart Mother* fusese puțin pe o linie secundară și *Ummagumma* un album live combinat cu piese solo, *Meddle* era primul album la care lucraserăm

---

* Efect muzical care constă în descreșterea graduală a intesității unui sunet până la dispariția sa totală (n.r.).

toți, ca o formație, în studio, de la *A Saucerful Of Secrets* cu trei ani în urmă. Este relaxat și destul de vag, iar „Echoes", cred, a rezistat bine. Bineînțeles, în comparație cu predecesorul său, *Atom Heart Mother*, *Meddle* pare revigorant de direct. David are, cu siguranță, o mare afecțiune pentru albumul ăsta, care pentru el reprezintă un semn clar de progres.

Principalele înregistrări la *Meddle* au fost împărțite între EMI și AIR London cu ceva muncă făcută la Morgan Studios în West Hampstead. Și asta pentru că EMI, într-o altă etalare a conservatorismului lor înnăscut, nu au trecut la noile magnetofoane cu șaisprezece benzi. Într-un moment de mânie, am insistat să avem acces la unul și ne-am dus la AIR, unde am făcut cea mai mare parte din treabă.

AIR era studioul lui George Martin, situat la înălțime, deasupra străzii Oxford în cartierul londonez West End. După mulți ani, George se mutase de la EMI și își făcuse studioul visurilor sale, luându-l cu el pe Ken Townsend, manager de studio la Abbey Road, pentru a asigura cele mai înalte standarde. Studiourile sale, care erau absolut de top, aveau o atmosferă foarte diferită de cea de la Abbey Road, care avea acum mare nevoie reparații și modernizări. Studiourile comerciale erau destinate mai degrabă pentru trupele rock decât ca spații care să ofere toate facilitățile, întrucât muzica rock era cea dinspre care veneau noii clienți.

Înregistrarea lui *Meddle* s-a întins pe o perioadă mare nu pentru că eram încuiați în studiouri, ci pentru că, din nou, am fost foarte mult pe drum în 1971: când mă uit înapoi la calendar, văd că am fost în Germania în februarie, în diverse țări europene în martie, în Marea Britanie în mai, Europa în iunie și iulie, Orientul Îndepărtat și Australia în august, Europa în septembrie și, din nou, în Statele Unite în octombrie și noiembrie.

Pentru a umple timpul în care *Meddle* era în pregătire, ne-am întors la străvechea soluție a industriei muzicale:

albumul-compilație de single-uri și alte tăieturi. *Relics* – „o colecție bizară de antichități și curiozități" – având doar un singur cântec original, „Biding My Time" a lui Roger, în care, în sfârșit, Rick și-a înfipt trombonul. *Relics* a ieșit în mai, chiar înainte să cântăm la Crystal Palace Garden Party. Acesta a fost primul nostru mare concert la Londra după ceva vreme și unul dintre evenimentele la care englezii se pricep foarte bine – evenimentelor de o zi le lipsesc aspectele de maraton ale festivalurilor de trei zile și surprind mai bine slăbiciunea națională pentru estrade. Pe afiș figurau un amestec ciudat de trupe, inclusiv Leslie West and Mountain, noi, The Faces și Quiver, ultima incluzându-l pe Willie Wilson.

A fost un concert de după-amiază și spectacolul nostru de lumini a fost inexistent, dar, cu ajutorul tovarășului nostru de la colegiul de artă, Peter Chum, și al prietenilor, am scufundat o caracatiță uriașă în lacul din fața scenei. Ca un moment culminant al spectacolului, caracatița a fost umflată și a țâșnit din lac. Momentul ar fi avut impact și mai mare în cazul în care câțiva fani super-entuziaști și cu mințile varză nu s-ar fi dezbrăcat și ar fi sărit în apă; în scene ce aminteau de *Douăzeci de mii de leghe sub mări*, nebunii ăștia s-au agățat de tuburile de aer și amenințau să strice spectacolul, înnecându-se ca proștii. Evenimentul era promovat de Tony Smith, care apoi a fost managerul celor de la Genesis. Tony își aduce aminte că, după spectacol, el și echipa sa, au petrecut o grămadă de timp curățând nu gunoiul obișnuit al festivalului, ci o grămadă de pești morți, din lac, care dăduseră colțul din cauza șocului și/sau de uimire.

Dintre toate turneele peste ocean, prima noastră vizită în Japonia în august 1971 a fost un succes deosebit. Casa de discuri organizase o conferință de presă (ceva ce noi, în general, urâm) și ne-a prezentat împreună cu primele noastre discuri de aur. Deși acestea erau complet false, pentru că nu fuseseră câștigate datorită vânzărilor, noi am apreciat totuși gestul.

Motivul real pentru succesul acestui turneu a fost un concert în aer liber la Hakone. Nu numai că era un loc frumos, la țară, la câteva ore de Tokyo, dar la un festival în Japonia, publicul este cu mult mai puțin inhibat decât cel de la un spectacol în interior. Timp de mulți ani, aceste segmente de public de interior au fost mai curând limitate de standardele din industria rockului. Remarcabile pentru faptul că sunt „subțiri" la aplauze, fluierături, țipete și ovații în picioare, în Japonia concertele încep, în general, la șase seara. Motivul, ni s-a spus, este că transportul public se oprește devreme, oamenii locuiesc în afara orașului și este prea dificil pentru ei să facă două călătorii în oraș. Oricât de bune ar fi fost motivele, asta dădea cântărilor de acolo atmosfera unui *thé dansant* și sugerau ideea că rockul nu ar trebui să ocupe mintea oamenilor trecuți de vârsta de treispezece ani. Pe când eram în Japonia, am reușit să facem o călătorie cu trenul de mare viteză, să vizităm temple și grădini de piatră și o inițiere în sushi. Pentru noi, precum și pentru multe alte trupe, sushi a devenit versiunea sofisticată a ouălelor, cârnaților și cartofilor prăjiți în turneu. O modalitate obișnuită de a ne îmbunătăți moralul în timpul unui turneu era să chemăm bucătarul local de sushi, înarmat cu cuțitele sale, pentru a întări spiritele moleșite (adică preparând pește crud și nu amenințând depresivii, cum ar veni).

După Japonia, am continuat cu un scurt turneu Australia – de asemenea, prima noastră vizită – care a avut un start dificil la un spectacol în aer liber pe Randwick Stadium, pista de alergări din Sydney. Încă neobișnuiți cu inversarea anotimpurilor la antipozi, am fost surprinși să ajungem în august și să ne trezim în plină iarnă australiană, atât de rece încât am avut nevoie de mănuși ca să nu-mi cadă bețele dintre degetele amorțite. Audiența, ca o dovadă a adevăratului curaj australian, nu părea să observe acest lucru. Am fost recunoscători că restul turneului s-a ținut în sală.

Una dintre realizările acestui turneu a fost că am reușit să ne întâlnim cu regizorul de film George Greenough. Ne-a arătat câteva secvențe dintr-un film pe care îl făcea, numit *Crystal Voyager*, un documentar de celebrare a surfingului. Folosind o cameră legată pe corpul unui surfer, fusese capabil să filmeze în interiorul tuburilor formate de valuri, chestie amplificată de răsărituri și apusuri. Era uluitor. I-am dat lui George permisiunea să folosească muzica noastră pentru filmul său și în schimb ne-am bucurat de un aranjament reciproc prin care i-am folosit filmul – adus la zi, din când în când – în aproape toate spectacolele noastre ulterioare. Pentru turneul *Division Bell* din 1994, ne-a dat secvențe noi, de o calitate mai bună, pentru a le proiecta în timpul „Great Gig In The Sky".

În timpul unei escale pe aeroportul din Hong Kong, în drum spre casă, am telefonat la studioul Hipgnosis ca să-l informăm pe Storm despre designul copertei pentru *Meddle*. Titlul fusese conceput în grabă și, poate inspirați de vreo imagine tip zen a grădinilor cu apă, i-am spus lui Storm că voiam „o ureche sub apă". Diferența de fus orar a însemnat ca niciuna dintre părți nu era în formă maximă pentru o discuție telefonică, dar, chiar și așa, în ciuda distanței dintre noi, l-am simțit pe Storm dând ochii peste cap.

În timpul zborului înapoi spre Marea Britanie, o furtună cu adevărat de speriat, undeva deasupra munților Himalaya, a îngrozit până și echipajul de cabină. Când avionul a căzut într-un gol de aer adânc, fie Roger, fie David a fost trezit din somn de mâna încleștată a unei stewardese înspăimântate. Acest lucru ne-a tăiat orice șansă de a ne vindeca de teama de a zbura. Suferam cu toții de asta, din pricina diferitelor incidente de-a lungul anilor. Odată, Steve O'Rourke a închiriat un vechi DC3 ca să zburăm, împreună cu alte formații, la un festival în Europa. Pe când așteptam pe pistă, o mașină ce transporta bagaje a rupt o bucată din aripă. „Nu vă faceți griji", ni s-a spus, „o reparăm într-o clipă". Strângând

rândurile, am părăsit avionul imediat și am sărit în următorul BEA Trident, lăsând ghinionistele formații de sprijin să ia zborul înapoi spre casă. Altă dată, am evitat la mustață ciocnirea cu un alt avion pe când ne apropiam de aeroportul din Bordeaux. În ocazii ca asta, faptul că toți patru ne țineam la unison de cotiere și ne treceau toate apele contribuia probabil la strângerea legăturilor de grup.

Cinele în grup erau punctul central pentru toate disputele, deciziile de organizare și competiția generală pentru întâietate ale formației. Acum, în pare tare rău pentru promotorii ghinioniști și oamenii de la casele de discuri care ne scoteau în oraș. Ne comportam, cel mai adesea, mizerabil. Manierele noastre la masă nu erau, în general, o problemă, dar discuțiile noastre dezamăgeau. Ocupam centrul mesei și împingeam pe oricine nu cunoșteam sau nu voiam să cunoaștem către capete să discute între ei. Alimentată de cel mai scump vin posibil, discuția noastră se tot încingea până când ajungea să ia foc ca o ceartă în toată regula. Pentru cineva din afară, trebuie să fi părut că eram gata să ne despărțim. Directorul executiv al casei de discuri care găzduia masa vedea nu doar cum i se irosesc cheltuielile, ci și perspectiva de a fi considerat singurul vinovat pentru spargerea trupei.

Membrii formației, inevitabil, se cunosc unii pe alții mai bine decât oricine și, prin urmare, știu cum să facă mișto, să rănească sau chiar să se înveselească unul pe altul. Păstrăm încă, cu drag, în folclorul grupului amintirea serii în care Steve O'Rourke a venit la cină cu noi și ne-a anunțat că era într-o dispoziție atât de bună, încât nimic nu l-ar fi putut supăra. În șapte minute a plecat furios să mănânce singur în camera sa. Roger, ajutat și sprijinit de noi toți, a găsit foarte ușor declanșatorul care să-l înfurie și apoi să-l facă pe Steve să se care, pur și simplu sugerând că ar trebui să discutăm despre o reducere a comisionului lui Steve. Cu altă ocazie, la un mic dejun la City Squire în New York,

Roger a spus că era posibil să-i recunoști pe oamenii cu adevărat creativi deoarece capetele lor erau întotdeauna ușor înclinate spre dreapta. Dimpotrivă, cei necreativi le înclinau spre stânga. Peter Barnes, care se ocupa de activitățile editoriale, își amintește că s-a uitat în jurul mesei. Capetele tuturor, a observat el, erau înclinate spre dreapta, toate – asta e – mai puțin al lui Steve.

# 6

# Nu există o parte întunecată



La sfârșitul lui 1971, se părea că mă scuturasem de o parte din letargia care mă cuprinsese. Roger, vorbind pentru *Melody Maker*, era încă releul prin care se transmitea „starea de spirit din cadrul formației și, desigur, am senzația foarte puternică că am lăsat lucrurile să o ia razna și asta începe să mă înnebunească". El vedea următorul nostru turneu în Marea Britanie ca pe „o altă presiune, pentru că nu avem suficient timp de acum și până pe 19 ianuarie, sau când o începe, să punem lucrurile la punct. Să creezi o oră de ceva care să fie cu adevărat bun este foarte dificil". S-ar putea să fi fost dificil dar, cel puțin, voia să o facă. Roger schițase un nou album. Avea câteva idei, niște cântece în lucru – „Time" avea un cuplet și refren, deși fără cuvinte – și crease un riff de bass neobișnuit de șapte optimi care părea destul de radical.

Discuțiile care au generat *The Dark Side Of The Moon* au avut loc la o întâlnire a trupei ținută în jurul mesei din bucătăria casei mele din St. Augustine's Road, în Camden. Era ceva neobișnuit pentru că ne vedeam în fiecare zi în

studiouri sau pe stradă; trebuie să fi resimțit că aveam nevoie de o schimbare de mediu pentru a ne concentra să începem viitorul nostru proiect.

Pe lângă cântecele lui Roger, aveam câteva fragmente de la repetiții anterioare și un număr de piese mai finisate. Dar nu exista încă o temă coerentă care să-l ajute pe Roger să dezvolte ceea ce lucrase. Pe măsură ce vorbeam, subiectul stresului a apărut ca o temă recurentă, deși, în perioada aceea, nu aveam niciun fel de anxietăți: era, de fapt, una dintre perioadele cele mai stabile din viața noastră de familie.

Roger locuia acum la Islington, pe New North Road. În capătul grădinii își amenajase un spațiu de lucru într-o jumătate dintr-un hangar. De fapt, locul era o răsadniță, însă jumătate din el era folosit de Judy pentru a-și crea ceramica și nu soiul obișnuit de răsaduri de grădină. În cealaltă jumătate, Roger își făcuse un studio după modelul studioului lui Ron Geesin: trei magnetofoane Revox, încastrate într-un pupitru de lucru pentru a facilita transferul rapid al sunetului de la un aparat la altul. Rick se instalase la Leister Garden, în Bayswater, cu Juliette și copiii lor. Eu stăteam împreună cu Lindy în St Augustine's Road. Doar David se mutase la Roydon, în Essex, abandonându-și cuibușorul de burlac din Chelsea.

În ciuda tuturor turneelor, mă simțeam cu totul implicat în viața din Camden. Lindy și cu mine deveniserăm prieteni cu mulți dintre vecinii noștri și, din când în când, aveau loc petreceri pe stradă cu ocazia unor evenimente naționale. Eram cu siguranță la curent cu ceea se întâmpla în comunitate, după cum și Roger era; el a devenit un fan înfocat al lui Arsenal. Împreună cu Judy și Lindy ne întâlneam de vreo două ori pe săptămână și petreceam mult timp unul în casa celuilalt; îmi amintesc bine cum eram la Roger acasă împreună cu Lindy când era însărcinată în ultimele luni cu fiica noastră, Chloe.

Însă, în pofida acestei stabilități, am întocmit o listă cu dificultățile și presiunile vieții moderne pe care le recunoșteam în mod deosebit. Termene, călătorii, teama

de a zbura, tentația banilor, frica de moarte și problemele instabilității mentale care se transforma în nebunie... Înarmat cu lista asta, Roger s-a dus să continue să lucreze la versuri.

În comparație cu perspectiva mai degrabă fragmentată a albumelor noastre precedente, care fuseseră adesea concepute mai curând disperat decât inspirat, acesta presupunea o manieră de lucru mult mai constructivă. Discuțiile permanente dintre noi despre scopurile și aspirațiile discului au contribuit la alimentarea procesului. Folosind versurile specifice pe care le concepuse Roger, muzica s-a dezvoltat în studioul de repetiții și, ulterior, pe durata sesiunilor de înregistrare. Asta i-a dat lui Roger posibilitatea să vadă orice carențe muzicale sau ale versurilor și să creeze piese care să le umple.

Odată cu plecarea, lui Syd din formație, sarcina de a scrie majoritatea versurilor noastre i-a revenit lui Roger. David și Rick nu erau decât libretiști de ocazie – Rick spunea odată că „dacă cuvintele ar țâșni precum muzica și n-am avea altceva de făcut, atunci doar câteva ar ajunge să fie scrise". Pe *The Dark Side Of The Moon* Roger s-a achitat de sarcină într-un mare stil: cuvintele sale au dat albumului cele mai deschise și mai speciale versuri de până atunci – deși mai târziu va vorbi, uneori, disprețuitor despre ele, numindu-le „chestii de clasa a șasea". A fost pentru întâia oară când ni s-a părut potrivit să le tipărim în întregime pe coperta albumului.

O versiune inițială, interpretabilă, a *Dark Side* a fost produsă în câteva săptămâni. Prima interpretare integrală a piesei, deja intitulată „Dark Side Of The Moon: A Piece of Assorted Lunatics" (deși în anumite momente am oscilat între acest titlu și „Eclipse"), a avut loc la Rainbow Theatre în North London, în timpul unei serii de patru concerte, la jumătatea lui februarie 1972. Rainbow, un fost cinematograf, era versiunea englezească a sălilor de dans Avalon și Fillmore din San Francisco, iar auditoriul său întunecat, ce ascundea decorațiuni

bogate, dar cam decojite, crea o atmosferă specială și înfricoșătoare care ne ducea cu gândul la zilele noastre de început de la Roundhouse. A fost o ușurare pentru Peter Watts și echipa tehnică să poată aranja echipamentul o singură dată pentru patru concerte: de acum, aveam vreo nouă tone de echipament în trei camioane, șapte boxe de sală, un nou sistem de amplificare și o masă de mixaj cu 28 de intrări pentru patru ieșiri quadro. Erau săli încurajator de pline care să audă rezultatele: două anunțuri pe coperta din spate a lui *Melody Maker* se dovediseră suficiente ca toate cele patru spectacole să se țină cu casa închisă.

Cu toate acestea, deși versiunea live a *Dark Side* era destul de avansată, înregistrarea efectivă a piesei s-a întins pe toată durata anului 1972 pentru că a fost mereu întreruptă nu doar de angajamentele noastre de turneu, ci și de o grămadă de alte proiecte: muzica pentru filmul *Obscured By Clouds*, lansarea propriului nostru film *Live At Pompeii* și o serie de concerte cu Ballet de Marseille al lui Roland Petit. Din fericire, *Dark Side* s-a dovedit a fi suficient de rezistent pentru a supraviețui tuturor acestor distracții. Nu ne-am simțit apăsați de muntele ăsta de lucrări – dimpotrivă, era o dovadă că eram muzicieni profesioniști, activi. După deprimarea prin care am trecut pe când lucram la *Atom Heart Mother*, aveam din nou sentimentul că facem ceva cu sens.

*Obscured By Clouds* a fost prima dintre întreruperi. După succesul lui *More*, am fost de acord să mai facem o coloană sonoră pentru Barbet Schroeder. Noul său film se numea *La Vallée* și am plecat în Franța ca să înregistrăm muzica în ultima săptămână din februarie. Filmul a ieșit imediat după „Vara Dragostei"; amesteca o poveste despre o trupă de hipioți din Europa care călătoresc în Noua Guinee pentru un reportaj etnografic despre membrii tribului Mapunga (un critic a făcut o legătură între spiritul acestui documentar și filmul lui Robert Flaherty despre locuitorii din Aran în care jucase tatăl lui Steve O'Rourke).

După un prim montaj al filmului, am făcut înregistrarea utilizând aceeași metodă ca și la *More*, folosind cronometre pentru a marca indicii specifice și creând ambianțe muzicale interconectate ce puteau fi mixate prin efectul de crossfade* pentru a se potrivi versiunii finale. Construcția standard a cântecelor rock era opțională: o idee putea fi filată pentru o secțiune întreagă fără a ne bate capul cu subtilitățile refrenurilor și ale strofelor și orice idee în versiunea sa cea mai scurtă și mai brută putea să meargă fără a mai trebui să-i adăugăm solouri și înfloriturI. Am putut să încerc una dintre primele perechi de tobe electronice – nu la fel de avansate ca viitoarele syndrums, mai degrabă niște bongos electronice – în secvența de deschidere.

Această metodă de a dezvolta și modifica teme a fost unul dintre punctele noastre forte, dar nu aveam nicio posibilitate să ne răsfățăm pentru că timpul de înregistrare disponibil era extrem de scurt. Nu am avut decât două săptămâni ca să înregistrăm coloana sonoră și puțin timp după aceea să o transformăm într-un album. Ce mă impresionează acum este faptul că efectiv am ieșit pe piață cu ceva destul de bine structurat. A fost produsă o serie întreagă de cântece, dar părerea mea este că titlurile cântecelor au fost atribuite în grabă, sub presiunea respectării programului filmului.

Înregistrarea s-a făcut la Strawberry Studios, situate în Château d'Hérouvillle, la nord de Paris, cunoscut de către fanii lui Elton John drept Honky Chateau. Acesta era un studio de înregistrări încântător și spațios, la țară, dar îmi amintesc doar că am putut să mă bucur de amplasament abia în ultima zi. Ne-am încuiat înăuntru, am lăsat capetele în jos și am cântat, am terminat înregistrarea coloanei sonore și am plecat acasă. Mai târziu, am avut o altercație cu compania de film și, astfel, în loc să lansăm coloana sonoră ca *La Vallée*, am folosit titlul *Obscured By Clouds*. Din fericire, am descoperit mai

* Tehnică audio prin care e posibilă tranziția ușoară de la o melodie la alta dând volumul încet spre finalul primei melodii și crescându-l pe cel al următoarei (n.r.).

târziu că filmul fusese redenumit *La Vallée (Obscured By Clouds)* pentru a face legătura cu albumul nostru.

Ca să-l lansăm ca album, materialul mai trebuia încă remixat, dar, înainte să putem face asta, am avut un alt turneu în Japonia. De această dată am închiriat un DC8 și, chiar și după ce am încărcat la bord tot materialul nostru, mai rămăseseră multe locuri libere. Soțiile și prietenele au fost, evident, colege de călătorie, dar locurile goale au fost umplute cu pasageri care aveau legături tot mai strânse cu formația, dar aparent cu slujbe care le permiteau să lase baltă totul și să ni se alăture imediat – de obicei, un semn rău.

Până în acest moment, în general, nu fuseserăm însoțiți în turneu, iar faptul că plecaserăm cu familiile și cu fanii după noi a schimbat vizibil atmosfera. Îmi amintesc că spectacolele au avut de suferit din cauza asta și că starea de spirit din cabina formației era mai puțin axată pe ce anume aveam de făcut. Situația a fost exacerbată și de diferența de ritm a turneului, nu rutina intensă oraș-după-oraș ca în State, ci ceva de genul cinci concerte în trei săptămâni. Toate astea au făcut ca turneul să semene mai mult cu o excursie cu școala mai cu staif, mai degrabă o vizită de vacanță decât o călătorie de lucru. Am fost în Japonia la scurtă vreme după Jocurile Olimpice de la Sapporo și ne-am dus acolo ca să ne bucurăm de pistele de schi. La Sapporo era muzică din Alpi transmisă printr-un sistem Tannoy împreună cu un teleferic ca să ne introducă în atmosferă și, în loc de vin fiert, se găseau orez și sake. Ne-a fost greu să găsim clăpari suficient de mari, mai ales pentru Arthur Max, care purta ceva de genul 46. Îl luaserăm pe Arthur în echipă ca să se ocupe de spectacolul de lumini după ce ne-am adus aminte cât de inventiv fusese cu luminile la Fillmore East în 1970.

A urmat un alt turneu american – relativ simplu. Făcea parte din viața unei formații adevărate încercarea de a-și forma un public în State. Noi făceam asta deja de câțiva ani și, cu toate că nu avuseserăm încă un album cu adevărat de succes, puteam să umplem săli mari. Odată

ce-ai intrat oficial în procesul de „a da peste cap America", nu mai ieși niciodată.

După America și câteva concerte în Europa, am putut, în sfârșit, să începem munca serioasă de înregistrare la *Dark Side* – și am putut să petrecem la Abbey Road toată luna iunie. Ne-am apucat de treabă cu asiduitate, rezervând sesiuni de câte trei zile, uneori săptămâni întregi și ne-am prezentat toți la fiecare sesiune, toată lumea fiind nerăbdătoare să se implice în tot ceea ce se întâmpla. Era un aer de încredere în studio. De la *Meddle* încoace, fuseserăm proprii noștri producători, așa că puteam să ne stabilim propriul program: acum încercam să lucrăm la album bucată cu bucată până când eram fericiți cu fiecare piesă.

Atmosfera părea mai tinerească decât fusese în timpul precedentelor noastre vizite la EMI. Era o nouă generație de ingineri și operatori de bandă – ingineri ucenici – care crescuseră cu muzică rock. Ca și în cazul noii specii de studiouri comerciale, ei au înțeles importanța unei bune relații cu muzicienii. Duse erau zilele managerilor de studio care bântuiau să verifice dacă le foloseai foarfecele de editare sau te jucai cu tablourile de conexiuni.

La începutul înregistrărilor la *Dark Side,* ne-a fost atribuit ca sunetist-șef Alan Parsons, care fusese asistent de operator de bandă, la *Atom Heart Mother*. După ce se alăturase celor de la EMI, Alan își pusese în cap să devină inginer de înregistrare, câștigând experiență la albumele lui Beatles *Abbey Road* și *Let It Be*, înainte să lucreze ca inginer cu normă întreagă cu Paul McCartney și George Harrison la materialul lor solo și cu The Hollies la single-urile lor „He Ain't Heavy" și „The Air That I Breathe". După ce trecuse prin sistemul de ucenicie al EMI, Alan dobândise – toți ucenicii EMI o fac – cunoștințe extrem de temeinice asupra tuturor aspectelor legate de munca într-un studio de înregistrări. Era un inginer al dracului de bun. Dar avea și o ureche foarte bună și era un muzician foarte capabil. Acest lucru, combinat cu abilitățile sale diplomatice naturale, l-a ajutat enorm și

a însemnat că a putut să-și aducă o contribuție activă și pozitivă la album.

Mi-a plăcut foarte mult sunetul pe care a putut să-l pună pe bandă pentru tobele mele. În muzica rock, să faci bine lucrul ăsta este încă unul dintre marile teste pentru orice inginer. Întrucât folosirea inițială a tobei avea mai degrabă rolul de a îndemna trupele în bătălie decât de a cuceri inima vreunei domnițe, nu este deloc surprinzător că multe bătălii au fost purtate în sunet de tobe.

Bateria – efectiv singurul instrument acustic într-un context rock standard – constă dintr-un număr de părți componente care insistă să vibreze și să zornăie într-o gamă remarcabilă de sunete și suprafețe. Mai rău, lovirea unui element va declanșa o vibrație în lanț a celorlalte. Pe vremea înregistrărilor pe patru canale, inginerul trebuia să capteze, dar să mențină separate impactul ferm al tobei mari și pe cel al cinelului pentru a marca tempoul, sunetul plin al premierului, tonurile acordate ale tom-tomului și sâsâitul sau pleoscăitul cinelelor. Poziționarea microfoanelor pentru a capta aceste sunete este una dintre științele oculte ale domeniului și un mod foarte bun de a-i identifica pe cei mai buni dintre practicieni. Deplinele abilități inginerești ale lui Alan s-au evidențiat de la sine când am început să punem albumul cap la cap.

„Speak To Me" a fost conceput ca o uvertură și a fost ceea ce noi înțelegeam că ar trebui să fie o uvertură – ceva care deschide pofta pentru ceea ce urmează. A fost construită din efecte de crossfade din toate celelalte piese de pe album, pe care eu le-am însăilat, în mare, acasă și apoi le-am asamblat în studio. Inițial, am încercat să creăm bătăile de inimă care deschid piesa bazându-ne pe înregistrări din spital ale unor pulsații reale, dar toate sunau mult prea stresant. Ne-am întors la posibilitățile instrumentelor muzicale și am folosit un băț foarte moale pe o tobă bass capitonată care, ciudat, suna mult mai real, deși ritmul cardiac mediu de 72 de bătăi pe minut era prea rapid și l-am redus până la un nivel care l-ar fi făcut pe un cardiolog să se îngrijoreze. Un enorm acord de pian

ținut peste un minut cu pedala forte bine apăsată a fost apoi executat în sens invers în fundalul piesei pentru a oferi trecerea la secțiunea următoare.

„Breathe" a reprezentat prima jumătate a unui experiment de refolosire a aceleiași melodii pentru două cântece sau, mai precis, de a insera două secțiuni complet diferite în mijlocul a două strofe, astfel încât cântecul s-a reluat după „On The Run" și „Time".

„On The Run" era o refacere masivă a unui pasaj instrumental dintr-o versiune live și era, de fapt, una dintre ultimele piese adăugate, întrucât abia acum am avut acces la EMS SynthiA, succesorul lui VCS3. VCS (Voltage Controlled Studio) era un sintetizator englezesc ce fusese creat de Peter Zinovieff și o echipă de la BBC Radiophonics Workshop, a cărui temă *Doctor Who* contribuise la aducerea muzicii electronice pure către o audiență mai mare, iar noi îl folosiserăm la câteva dintre celelalte piese de pe *Dark Side*. Cu toate acestea, lipsea o claviatură. SynthiA a venit cu o claviatură pe capacul cutiei sale. Pentru „On The Run", asta a însemnat că sunetul bolborositor putea fi interpretat foarte lent și apoi accelerat electronic. Pentru cântec, am dat din nou buzna în biblioteca de efecte sonore a EMI și am avut un motiv în plus să ne întoarcem în camera de ecou din spatele Studioului 3 ca să înregistrăm sunetul pașilor.

Acea bibliotecă sonoră și-a câștigat în mod sigur respectul pe când noi eram confortabil instalați prin studiouri: a existat întotdeauna un soi de amânare a explorării potențialului său și au existat câteva sunete de care am fost întotdeauna pasionați, dar pe care nu le-am putut folosi niciodată. „The Overstuffed Closet" era un mare favorit: sunetul cuiva care deschidea un dulap din care se auzeau căzând tot felul de lucruri. Și tuturor ne plăcea „Gunga Din", în care un cântăreț la trompetă enervant era asaltat de un întreg arsenal care încerca să-l izgonească. După fiecare foc de pușcă, salvă de mitralieră sau bombardament aerian, el continua să cânte, de fiecare dată mai slăbit, dar perseverent.

Însă, pentru ceasurile din deschiderea piesei „Time", am folosit elemente dintr-o înregistrare quadro demonstrativă pe care Alan o făcuse cu o lună sau două înainte de înregistrările la *Dark Side*. El se dusese la un magazin de ceasuri de epocă și înregistrase acele sunete de clopoței, ticăituri și alarme care făceau deliciile unui ceasornicar. Introul pentru acest cântec a fost astfel conceput pentru că s-a întâmplat ca în studio să existe un set de roto-toms și am terminat-o din câteva încercări. Un roto-tom consta dintr-o membrană întinsă pe un cadru printr-un ax filetat. Rotind cadrul, membrana putea fi acordată ca un timpan, astfel încât putea fi creată o serie de tonuri controlate.

„Great Jig" era o piesă a lui Rick, cu o secțiune vocală care urca foarte sus. Au fost câteva propuneri pentru persoana pe care să o folosim: sugestia mea a fost mezzosoprana de avangardă Cathy Barberian (pe care o ascultam foarte mult), dar Cathy putea fi puțin cam radicală chiar și pentru noi. Clare Torry, care a făcut până la urmă partea vocală, urma o carieră de solistă – Alan lucrase cu ea înainte și o recomandase. Eram în căutarea unui sunet mai european decât cântăreții de soul pe care îi folosiserăm pentru alte câteva piese de fundal și, condusă direct de către David și Rick, ea a oferit niște interpretări extraordinare. Era rușinată că se lăsase dusă de muzică atât de departe în timpul uneia dintre înregistrări și a venit în cabina de control să-și ceară scuze, dar a descoperit că toată lumea era încântată. După experiența noastră la *Atom Mother Heart,* este surprinzător că ne-am aventurat din nou în tărâmul muzicienilor de împrumut, dar am fost bine serviți de fiecare dintre ei: de Clare, de ceilalți cântăreți – răposata Doris Troy, Leslie Duncan, Liza Strike și Barry St John – și de Dick Perry, o cunoștință de la Cambridge a lui David, care a adăugat timbrul mai grav al saxofonului său tenor la „Us and Them" și „Money".

Roger și cu mine am construit loopul de bandă pentru „Money" în studiourile noastre de acasă și apoi am mers

cu el la Abbey Road. Am găurit niște monede vechi de un penny și apoi le-am înșirat pe ațe; scoteau un sunet în *loop*. Roger înregistrase sunete de monede care se învârteau în bolul de ceramică folosit de Judy în munca ei, efectul de hârtie ruptă fusese creat foarte simplu în fața unui microfon și loiala bibliotecă sonoră ne furnizase zgomotul caselor de marcat. Fiecare sunet a fost mai întâi măsurat pe bandă cu o riglă, înainte de a fi tăiat la aceeași lungime și apoi îmbinat cu atenție.

„Us And Them" era o piesă lirică ce fusese creată de Rick. Există o vorbă că muzica e „spațiul dintre note" și muzica lui Rick pentru această piesă dovedește acest lucru cu ceva stil. „Any Colour" oferă cu adevărat un dram de ușurare pe un disc atât de organizat, contribuind la ritmul dinamic, ca o pauză înainte de „Brain Damage". Deși de sarcinile de solist principal de pe restul albumului s-a ocupat David, vocea din versurile din „Brain Damage", ca și din „Eclipse", este a lui Roger și arată cât de bine se potrivea vocea lui Roger cu cântecele pe care le-a scris.

Ultima piesă, „Eclipse", beneficiase enorm de interpretarea live de dinainte de înregistrare. Versiunile sale originale erau lipsite de orice dinamică reală, dar, odată cu dezvoltarea graduală pe scenă – unde trebuia să încheiem piesa într-o notă mai grandioasă –, ea dobândise suficientă putere pentru a avea un final adecvat.

Fragmentele de discurs care punctează acest album au fost adăugate mai târziu, înregistrate chiar în seara de dinaintea montajului final al albumului. Roger a sugerat ideea de a încorpora cuvinte rostite și, într-o jumătate de oră, găsiserăm o modalitate prin care să o facem. Roger schițase o serie de întrebări despre nebunie, violență și efemeritatea vieții – și cred că eu le-am scris pe niște cartonașe. Acestea au fost puse, cu fața-n jos, pe un stativ în Studioul 3. Apoi am chemat în studio pe oricine am găsit prin complexul Abbey Road: echipa noastră, inginerii, alți muzicieni care înregistrau acolo – oricine în afară de noi. Le-am cerut să se așeze pe un scaun, să

citească ce scrie pe cartonaș și apoi să dea pur și simplu răspunsul la un microfon.

Chestia asta a indus, în mod firesc, o anumită doză de paranoia, întrucât un studio este un loc în care ești singur atunci când toți ceilalți sunt adunați în camera de control uitându-se prin geamul izolat fonic. Așa cum s-a întâmplat, unii dintre interpreții profesioniști au avut o atitudine mult mai rezervată decât amatorii care păreau destul de bucuroși să povestească mai în detaliu. Paul și Linda McCartney, de exemplu, înregistrau *Red Rose Speedway* cu Wings și au răspuns invitației noastre. A fost foarte curajos din partea lor, în primul rând pentru că au acceptat și, privind retrospectiv, destul de necinstit din partea noastră să ne așteptăm ca ei să-și dezvăluie gândurile cele mai intime în fața unui grup de persoane aproape necunoscute, care stăteau cu magnetofonul pregătit. Ei au fost precauți, foarte rezervați și noi nu am folosit nimic din sesiunea lor de înregistrare. Trebuie să fi avut o idee foarte clară despre ceea ce ne doream, pentru că altfel ar fi fost de neconceput ca noi să refuzăm două voci atât de faimoase. În schimb, chitaristul lui Paul, Henry McCullogh („Nu știu, eram foarte beat atunci") și soția sa au fost înspăimântător de deschiși: au intrat direct într-o poveste despre o ceartă (cu puțină violență fizică) pe care o avuseseră recent, ca o ediție foarte agresivă a Jerry Springer Show.

Printre celelalte voci se numărau Puddie, soția lui Peter Watts, și road managerul nostru, Chris Adamson, recognoscibil după accentul său din nordul Angliei. Roger the Hat scoate (Pălărie), un roadie itinerant din școala veche, care lucrase pentru noi de câteva ori, a oferit o sesiune memorabilă. Segmentul său ar fi făcut un album în sine. O poveste, pe care relatat-o cu impasibilitatea unui agent de poliție aflat în boxa martorilor, ce se referea la ziua în care un alt șofer imprudent i-a tăiat fața. „M-am certat cu el", zicea Roger the Hat. „A fost mârlan. A fost foarte mârlan. Dar pedeapsa a fost la îndemână... Și și-a luat-o."

Unii participanți au fost respinși din motive audio: Robbie Williams, în a doua sa săptămână de lucru ca membru al echipei tehnice, nu a putut fi folosit pentru că vocea sa gravă mieroasă era prea profundă și teatrală. Alții, din păcate, nu au mai avut loc, oricât ar fi fost de bune propozițiile lor. Însă starul incontestabil a fost Gerry O'Driscoll, portarul irlandez de la Abbey Road. A scos un torent nebun de glume și de filosofie de stradă atinsă de o nuanță de melancolie. Vocea sa închide albumul în efect de fade out la sfârșitul „Eclipse", iar replica lui „Nu există o parte întunecată a Lunii. De fapt, nu există decât întuneric" ne-a ajutat să stabilim titlul final al albumului.

După înregistrări, a venit mixajul în efecte de crossfades, și acestea au fost multe. În epoca predigitală, aceste secvențe, în care un sunet muzical se estompează în efect de fade out în timp ce altul crește în intensitate prin efectul de fade up, erau încă niște manevre destul de complicate. Magnetofoane uriașe erau aduse de peste tot și cuplate la mixer. Întrucât efectele de crossfades implicau de regulă loopuri de bandă de doi metri jumătate, era nevoie de o pădure de suporturi de microfon folosite ca agățători temporare pentru a fi siguri că buclele nu se încurcau. După o vreme, toată camera începea să arate ca o invenție dementă a lui Heath Robinson.

Chiar și cu experiența inginerească a lui Alan, el nu avea suficiente mâini pentru a face față tuturor sarcinilor de care era nevoie, astfel că punctele de plecare erau marcate cu grijă pe bandă și membrii trupei poziționați cu degetele ținute pe diverse butoane. Mașinile erau oprite și repornite în timp ce mâinile tremurau lucrând la efectele de fade. O singură greșeală ar fi însemnat să reluăm totul de la zero. Scopul acestei întregi munci sincronizate de echipă era să obținem nivelurile corecte pentru un canal care se sfârșea, altul care începea și toate efectele sonore, precum și dialogul de mixaj în fade up și

down. Odată ce tranziția se realiza cu succes, ea era apoi îmbinată în banda master.

Din păcate, nu am mai beneficiat de abilitățile lui Alan când l-am invitat să lucreze ca inginer de sunet la următorul album, oferindu-i o mică sumă de bani, dar subliniind cât de privilegiat era. Spre uluiala noastră, a refuzat. Am clătinat din cap cu milă și am privit apoi cum, sub numele The Alan Parsons Project, a avut un succes enorm cu *Tales Of Mistery And Imagination* și s-a lansat în carieră ca interpret.

Intenționaserăm să supraveghem noi înșine toate deciziile finale de producție, dar, în cele din urmă, în februarie, chiar la sfârșitul operațiunilor, am adus pentru mixajul final un producător din afară. Chris Thomas avea mai curând pregătire muzicală decât ca inginer de sunet și îi scrisese lui George Martin întrebându-l dacă putea să lucreze ca asistent al său – iar George i-a oferit un loc în compania sa de producție. La un moment dat, pe când Chris lucra la *White Album* al lui Beatles, George a trebuit să plece în altă parte și l-a lăsat pe Chris responsabil pentru o perioadă scurtă, alarmantă, dar pasionantă. Chris avea câteva legături cu Pink Floyd. Ne văzuse de multe ori – inclusiv în seara violentă de la Feathers în Ealing, la UFO, și interpretând *Dark Side* la Rainbow, în 1972. Se știa cu Steve O'Rourke și produsese al doilea album al lui Quiver, călcând pe urmele lui David.

Există, desigur, mai multe modalități de a mixa orice melodie dată. Nu există o definiție a ceea ce este bun sau rău. Unii preferă un mixaj în care atmosfera este cea a unui ansamblu, la fel cum o orchestră clasică poate produce un sunet echilibrat în care niciun instrument nu se evidențiază mai mult decât celelalte. Alteori se dorește ca piesa să aibă un solo clar de voce, de instrument sau un sunet care să se ridice mai sus decât orice. Pe *Dark Side,* acest gen de argument s-a impus cu privire la voci, efecte sonore, chitare și secțiunea ritmică. Uneori, trei mixaje separate erau făcute de persoane diferite, un sistem care, în trecut, avusese tendința de a rezolva problemele

întrucât, în mod normal, apărea un consens față de un anumit tip de mixaj. Dar nici măcar asta nu a funcționat.

Acestea au fost semnale de avertizare timpurie asupra unor dezacorduri fundamentale în cadrul formației. Au fost trase linii în nisip, în mod vag și involuntar, dar totuși trase. Cu riscul de a simplifica lucrurile prea mult, David și Rick se simțeau mai confortabil cu o soluție muzicală mai pură. Roger și cu mine eram atrași de experimente cu tonuri în balans muzical și încercam să scoatem mai mult din elementele nemuzicale. David a preferat întotdeauna o anumită doză de efect de ecou, Roger prefera ca sunetul să fie mai sec.

Chris, având câteva idei preconcepute, pur și simplu a făcut-o cum credea el că ar suna mai bine. Cu toate astea, ne-a spus că voia sugestii din partea tuturor. Ceea ce-și amintește el e faptul că, în momentul în care se apropia data lansării și lucrurile ar fi putut fi destul de tensionate, atmosfera era bună, eficientă și – pentru lumea muzicii – extrem de disciplinată, ceea ce îi permitea să-și încheie ziua de muncă pe la 11 seara, după care să se ducă să lucreze, tot restul nopții, la un album al lui Procol Harum.

Cantitatea de muncă era imensă, luând în considerație numărul necesar de efecte de dublare, suprapuneri, inserturi și mixaje în crossfade. Și întrucât banda se derula în mod constant, suferea întotdeauna o oarecare degradare, trebuind să fie tratată cu migală și mare atenție. Faptul că Alan și Chris au produs un finisaj sonor care, după 30 de ani, continuă să ofere un sunet de o calitate incredibil de bună, este un testament de artă inginerească.

Când s-a terminat înregistrarea, a fost imediat clar că, în ciuda elementelor disparate de cuvinte rostite, efecte sonore și cântece, albumul ieșise ca un întreg omogen. Era, de asemenea, reconfortant să te poți întoarce la piesa terminată cu urechi proaspete după ce-l lăsaserăm pe Chris să termine treaba la mixajele finale.

Data lansării albumului a fost stabilită pe 3 martie 1973. Între timp, avuseserăm lansarea lui *Pink Floyd*

*Live At Pompeii*, mai multe turnee în Europa și America de Nord – inclusiv o apariție la Hollywood și un concert în Canada, când am descoperit că una dintre cântărețele noastre de acompaniament dispăruse, motivul fiind că fusese arestată împreună cu prietenul ei pentru că jefuiseră o băcănie. Și am văzut, de asemenea, rodul final al conversației noastre cu coregraful Roland Petit.

*Live At Pompeii* se dovedise a fi o încercare deosebit de bună de a filma spectacolul nostru live din anul precedent. Fuseserăm contactați de regizorul Adrian Maben care avusese idea de a ne filma cântând în amfiteatrul gol de la poalele Vezuviului. Adrian descria conceptul filmului ca „un film anti-Woodstock, în care să nu fie nimeni prezent, iar muzica, liniștea și amfiteatrul gol ar însemna la fel de mult, dacă nu chiar mai mult, decât o mulțime formată din mii de oameni". Deschizând și închizând setul muzical cu „Echoes", am cântat ca și cum am fi avut public, intercalat cu imagini cu lava care clocotea, scotea aburi și curgea sau cu formația plimbându-se prin peisajul vulcanic. Într-o epocă în care filmele rock erau fie doar secvențe din concerte, fie încercări de a copia *A Hard Day's Night*, ideea era uluitoare.

Elementele care par să o fi făcut să funcționeze – niciunele la care să ne fi gândit prea mult în timpul filmărilor în octombrie 1971 – au fost decizia de a filma live în loc să mimăm și prezența unui mediu mai curând arid creat de căldură și de vânt. Doar câteva secvențe au fost adăugate ulterior în studio – versiunile lui „Careful With That Axe" și „Set The Controls" împreună cu refacerea, din fericire scurtă, lui „Seamus" cu Mademoiselle Nobs.

Fusese o călătorie destul de ieftină și veselă. Corvoada de a conduce mașina cu echipament de-a lungul Europei a căzut pe Peter Watts și Alan Styles. Nu era nicio familie după noi ca să trebuiască să facem turism, deoarece nu aveam decât un număr limitat de zile în care să ne facem

treaba. Chiar și așa, după cum se întâmplă adesea cu filmările, ne-am depășit programul inițial și a trebuit să anulăm un concert la o universitate; dar, cum noua reprogramare a venit după lansarea lui *Dark Side*, cred că, până la urmă, organizatorii au fost, de fapt, foarte mulțumiți de întârziere pentru că, până la data la care am apărut noi, au putut să mărească de patru ori prețul biletului, iar nouă să ne plătească doar onorariul contractat inițial.

La Pompei, am filmat la începutul toamnei, dar era încă foarte cald, vreme de mânecă scurtă. A fost muncă multă, fără nopți de distracție pentru a degusta bucătăria locală și lista de vinuri, dar atmosfera era plăcută, fiecare făcându-și treaba. La sfârșitul sesiunilor din amfiteatru, am urcat pe munte ca să filmăm niște inserturi printre aburii de la izvoarele fierbinți și am avut șansa de a explora puțin Pompei.

Ne-am confruntat, totuși, cu câteva probleme tehnice. Una dintre bobinele filmului s-a pierdut, iar regizorul a trebuit să insereze o secvență mai lungă care nu arăta nimic altceva decât bătutul la tobe la „One Of Those Days", întrucât paleta de cadre disponibile și unghiuri ale camerei era foarte limitată.

După o apariție la Festivalul de la Edinburgh, a fost planificată o premieră la Rainbow Theatre în toamna lui 1972, dar, în ultimul minut, Rank, proprietarii clădirii, a invocat o clauză care interzicea orice eveniment care intra „în competiție" cu propriile lor activități. Roger a declarat fiascoul însuși ca fiind „unul urât mirositor" și mi-a plăcut comentariul promoterului Peter Bowyer că ar fi așteptat mai întâi să i se vindece rănile din trecut înainte să se gândească la orice alte evenimente asemănătoare.

*Live At Pompeii* s-a dovedit a fi foarte dezamăgitor din punct de vedere financiar, mai ales că s-a pierdut în siajul lui *The Dark Side,* și astfel, după o lungă perioadă, am primit o recompensă financiară foarte mică pentru eforturile noastre. Atât de mică, încât, ani mai târziu, când un mogul al filmului din New York l-a abordat pe Roger ca să-i spună că el făcuse milioane din film, a fost

surprins că Roger, în loc să-l felicite, l-a dat afară... Am aflat mai târziu că o mulțime de documente legate de film se pierduseră într-un incendiu, dovadă, după cum am înțeles eu în decursul timpului, că birourile celor care se ocupă de astfel de chestiuni sunt predispuse la autoincendiere, inundație și invazie de lăcuste pe care până și profeții din Vechiul Testament le-ar fi găsit de necrezut.

În încercarea noastră de a ajunge la un nivel mai înalt de măiestrie artistică, am avut mai mult noroc cu Roland Petit. Discuțiile noastre inițiale din 1970 fuseseră despre ideea de a crea un balet bazat pe *À la recherche du temps perdu* a lui Marcel Proust. Lucrarea este alcătuită din mai multe volume de amintiri detaliate despre viața sa. Știu asta pentru că, împreună cu restul trupei, am încercat să o citesc; într-o perioadă în care science-fiction era principala noastră dietă literară, asta nu a fost o sarcină ușoară. Încă îmi place să cred că am ajuns mai departe decât ceilalți, dar, în mod sigur, niciunul dintre noi nu a trecut de volumul al treilea. Proiectul a fost, până la urmă, anulat din numeroase motive. Numai cititul în sine ne-ar fi luat prea mult timp, iar subiectul ar fi fost unul prea dificil pentru cea mai mare parte a publicului nostru.

Cu toate astea, Roland nu a renunțat la noi și, în final, ne-a implicat în Ballet de Marseille, deși noi aleseserăm varianta ușoară de a nu scrie nicio muzică originală pentru spectacole, refolosind versiuni ale „Careful With That Axe, Eugene“ și „Echoes“, ultima cu o temă inspirată vag de *Frankenstein*. Să lucrăm cu Ballet a fost o aventură relaxată. Ne-a plăcut să fim la Marsilia, fluența lui David în franceză a fost un avantaj util atât în relația cu corpul de balet, cât și cu ospătarii locali, iar atmosfera de sofisticare civilizată, în contrast cu rutina turneelor și a studiourilor, s-ar putea să ne fi zgândărit oarece snobism intelectual. În programul spectacolului de balet, primarul adjunct al Marsiliei ne descria politicos ca „acești milionari din muzică, idoli de aur ai tinerilor din ziua de azi“.

Pentru spectacole, am cântat pe o estradă supraînălțată de unde îi vedeam pe dansatorii care interpretau în fața noastră. Obstacolul major cu care se confruntau era că ei lucraseră pașii de dans pe baza înregistrărilor noastre existente. Însă, în cazul lui „Axe", fiecare interpretare varia în lungime, întrucât atracția piesei o reprezenta șansa de a improviza. A trebuit să inventăm rapid o versiune cu o durată constantă, o sarcină îngreunată de legendara noastră incapacitate de a număra corect tempourile.

Spre norocul nostru, Leslie Spitz era cu noi în Franța. Leslie era un vânzător de paturi cu baldachin, din capătul rău famat al Kings Road în Chelsea și un pișcotar* experimentat. Cel mai mare triumf al său fusese să prindă un loc la bordul avionului închiriat pentru turneul din Japonia de la începutul anului. Nimeni nu păruse să știe foarte sigur de ce era el acolo sau cine îl invitase, dar eram mult prea politicoși ca să întrebăm. Pentru amortizarea costurilor acelui bilet de favoare, Leslie a primit sarcina să numere tempourile. I-am dat un vraf de cartonașe care aveau scrise pe ele numărul de tempouri și – ghemuit deasupra pianului – trebuia să întoarcă un cartonaș la fiecare patru măsuri. Rezultatul nu a fost chiar metronomic, pentru că Leslie era ușor de distras de muzica tare și de balerinele suple, dar a mers și, oricum, noi știam când trebuia să terminăm pentru că dansatoarele încetau să se miște.

Totul s-a dovedit a fi, de fapt, un succes. Dansatorii, cred, că s-au bucurat de ceea ce a fost cu adevărat o piesă destul diferită, dar populară și, de asemenea, au format o echipă de fotbal surprinzător de bună pentru a juca împotriva noastră după repetiții. Privind picioarele alea scumpe care alergau în ghete de fotbal, regizorul coregrafic a făcut o criză de nervi. După concertele de la Marsilia, ne-am dus cu spectacolul la Paris pentru câteva reprezentații în ianuarie și februarie 1973.

---

* Ligger, în original: persoană care participă la evenimente sociale, muzicale etc. pentru a mânca și a bea pe gratis și pentru a se lăuda apoi cu întâlnirea ei cu celebrițile (n.r.).

Consecința acestor evenimente a fost un prânz extraordinar acasă la Rudolf Nuriev, în Richmond. Marcel Proust scosese din nou capul, dar, de această dată, sub forma unui film. Nuriev, Roland Petit și Roman Polanski erau acolo împreună cu Roger, Steve și cu mine. Simțindu-ne puțin jenați într-o ambianță dintre cele mai exotice, plină de obiecte de artă și cu un decor somptuos, am fost uluiți de tinerii destul de lascivi care ne-au întâmpinat și ne-au lăsat să ne distrăm până când au sosit ceilalți și Nuriev și-a făcut apariția – bineînțes, cu mare stil – drapat într-o stofă orientală.

Prânzul părea să implice foarte mult vin și foarte puțin Proust. Cred că s-a discutat despre resuscitarea proiectului cu Frankenstein ca un film cvasiporno, dar amintirile mele sunt destul de începețoșate despre asta. După masă, în stil tabloid, ne-am cerut scuze și am plecat înainte să intrăm prea adânc în această *demi-monde**. Nu am mai avut de-a face niciodată cu Proust, Frankenstein, Nuriev sau Polanski, deși Roland a menținut ceva vreme baletul în repertoriul companiei, folosind mai mult înregistrări decât muzică live.

În timpul sejurului nostru la Marsilia, au fost mișcări serioase pe frontul afacerilor, întrucât problema contractului nostru de înregistrare în Statele Unite se rezolvase. Primele noastre albume fuseseră lansate de Capitol's Tower, care era în principal o casă de discuri de jazz și folk, și nu fusese o alegere bună. Capitol, reprezentanta EMI în SUA, demarase apoi o nouă fimă numită Harvest sub conducerea lui Malcom Jones și se dorea ca noi să fim liderii ei alături de alte trupe britanice underground. Dar nici asta nu funcționase pentru noi. Deși personalul era entuziast, am simțit o lipsă de încredere autentică în potențialul nostru comercial printre cei din eșaloanele superioare, iar nivelul vânzărilor noastre în State fusese deosebit de slab.

Steve O'Rourke le spusese clar celor de la EMI că nu mai voiam să lucrăm în continuare cu Capitol. Întrucât

* Grup de oameni care au un stil de viață frivol și excentric (n.r.).

contractul nostru expira după cinci ani, le-am propus să suspende *Dark Side* în SUA pentru că nu voiam să irosim ceea ce consideram a fi cel mai bun album al nostru de până atunci cu o casă de discuri care nu ne sprijinea suficient de mult.

După ce Steve se dusese acolo și se luptase din greu pentru faptul că rezultatele chiar nu erau suficient de bune, până și EMI a văzut că exista o problemă în SUA. Bhaskar Menon, care fusese recent numit președinte al Capitol Records, a auzit de nefericirea noastră și a făcut un efort să vină până la Marsilia ca să ne întâlnească. Vizita sa a contat. Bhaskar, absolvent al Oxford și Doon School în India, nu avea decât 30 de ani. Îl cunoscuse și îl impresionase pe sir Joseph Lockwood, care îl adusese la EMI. Mai târziu, Bhaskar avea să devină el însuși președinte al EMI.

Bhaskar l-a convins pe Steve că el putea să ofere ceea ce era nevoie în America și am fost de acord să-i dăm discul. A fost păcat că nu fusese adus mai devreme. Fără să știm de Capitol – și de Bhaskar –, renunțaserăm deja la companie la începutul anului și semnaserăm un acord cu Clive Davis la Columbia pentru distribuția în America a tuturor lansărilor noastre de după *Dark Side*. În maniera noastră neconflictuală obișnuită, am uitat însă să menționăm acest lucru.

Un turneu în America la începutul lui 1973 ne-a dat, de asemenea, șansa de a scoate în evidență abilitățile de luminist ale lui Arthur Max. El făcuse o bună ucenicie. După ce se pregătise ca arhitect – întotdeauna o bună calificare pentru Pink Floyd –, fusese la Woodstock manevrând întruna un reflector, timp de trei zile (zicea el), pentru Chip Monck, unul dintre pionierii designului de lumini și de scenă pentru muzica rock. Venirea lui Arthur a coincis cu o perioadă în care noi depășeam stadiul primelor noastre spectacole de lumini. Există o limită a ceea ce poate fi realizat cu un alt diapozitiv cu ulei și, cu săli tot mai mari și proiecții tot mai lungi, finalul era tot mai adesea un moment genial în care toți înghețau

pe măsură ce crăpa un alt diapozitiv de sticlă, urmat, la scurtă vreme, de proiectorul care lua foc.

Arthur era interesat mai degrabă de puterea luminilor de scenă și a spoturilor decât de diapozitivele cu ulei; avea un mare talent să găsească modalități de exploatare a iluminatului teatral. Spectacolele noastre au câștigat imediat în privința inovației vizuale, iar el era expert în a scoate tot ceea ce se putea din facilitățile aflate într-o sală și a exploata tehnologia existentă din alte surse. Pentru versiunea lui „Echoes" cu Ballet de Marseille, Arthur crease atmosfera Frankenstein pe care o doream instalând un aparat de sudură în spatele scenei și în fiecare seară își punea masca și mănușile ca să furnizeze efectul suplimentar al unor scântei de argon autentice.

Cred că Arthur a fost responsabil și de introducerea turnului Genie în spectacolele noastre. Aceste turnuri erau una dintre cele mai importante inovații în scenografia rock. Arthur văzuse cum aceste turnuri hidraulice erau folosite pentru a schimba becurile într-o fabrică și adaptase principiul pentru a transporta platforma de reflectoare. Pentru spectacolele la care nu aveam suficient timp pentru instalarea luminilor obișnuite de scenă sau eram în aer liber, pe o scenă făcută din remorci, aceste turnuri erau mană cerească. În plus, faptul că puteau fi ridicate în deschiderea spectacolului era bomboana de pe tort. Tot în perioada asta a introdus în spectacol ecranul rotund din fundal, care a rămas un semn distinctiv al spectacolelor noastre live.

Unul dintre cele mai mari spectacole ale lui Arthur pentru noi a fost la Radio City Music Hall în martie 1973. Atunci când a fost construită, această sală fusese o minune a tehnologiei și mulți ani după aceea detaliile tehnice ale sistemului de ridicare a scenei au fost secrete întrucât tehnologia fusese preluată direct de la lifturile care ridicau avioanele de luptă pe portavioanele americane.

Scena însăși includea șase secțiuni, fiecare putând să se ridice șase metri și apoi să se miște înainte. Exista,

de asemenea, și o cortină de aburi în fața ei; aceasta era o țeavă cu găuri prin care ieșea o perdea de aburi pentru a masca scena. Acest lucru ne permitea să începem spectacolul cu publicul umplând în sală și văzând o scenă complet goală. Când începea spectacolul, aburul se evapora și din spatele său se ridica încet scena pe care ne aflam noi și tot echipamentul, cu luminile de poliție intermitente agățate de turnurile Genie. Spre deosebire de epoca de tristă amintire a scenelor rotative de la *Top Rank*, scena aceasta era făcută așa cum trebuia.

Din nefericire, Arthur avea un defect major: temperamentul său. Roger și cu mine (principalele sale contacte în cadrul trupei) nu am mai vorbit cu Arthur de peste 25 de ani de la demisia sa. Rar am dat peste cineva care lua foc atât de repede. Pe lângă faptul că-i dădea afară în mod regulat pe operatorii spoturilor de urmărire, angajați ai locațiilor în care cântam, îi înjura atât de mult în timpul spectacolului, încât ar fi fost riscant pentru el să mai zăbovească după spectacol pentru un recviem pentru că ar fi putut să fie al lui. Steve se întorcea frecvent în pauze să anunțe că Arthur dăduse de pământ cu căștile și cu interfonul și părăsise clădirea într-un acces de furie. Până la urmă, nu am mai putut să facem față acestui nivel de impredictibilitate și Graeme Fleming, asistentul lui Arthur, cu o atitudine mult mai flegmatică, l-a înlocuit. Arthur a devenit un director artistic cu un succes enorm, lucrând cu Ridley Scott și primind un premiu BAFTA și o nominalizare la Oscar pentru *Gladiator*.

Lansarea lui *Dark Side* a fost stabilită pentru martie 1973 și noi eram încântați de cum a ieșit albumul ca întreg. Pe lângă posterele și ilustrațiile suplimentare, imaginea principală era, de asemenea, perfectă. Storm venise cu o serie de idei și, imediat ce am văzut desenul cu prisma, am știut toți că asta era cea potrivită. Cu toate astea, nu am reușit să participăm la lansarea de presă de la London Planetarium. Nu eram mulțumiți deoarece casa de discuri plănuia să folosească un sistem de sunet pe care noi nu-l consideram suficient de bun. După toată

munca pe care o depuseserăm la *Dark Side,* nu voiam să-l interpretăm în fața presei pe un sistem de amplificare de calitate mai slabă. Probabil că totul se rezuma la o chestiune de bani, dar noi am refuzat să ne dăm bătuți și am pierdut distracția. Nici nu eram niște favoriți ai jurnaliștilor muzicali pentru că niciunul dintre noi nu făcuse eforturi să cultive vreun fel de relație cu ei.

Așa că trebuia să mă bazez pe articolul despre lansare al lui Roy Hollingworth din *Melody Maker*. După cocktailul de la ora opt, jurnaliștii au fost poftiți la Planetarium: „... unde parcă stăteam în interiorul unui ou de beton. Oul s-a umplut și luminile s-au micșorat. Râsete dintr-o parte sălii. Și apoi a început... Bufnituri grele, bătăi ritmice de inimă au umplut întunericul, câștigând în volum și în intensitate până când îți cuprindeau tot corpul".

Până aici, toate bune și frumoase. Dar, după cincisprezece minute, părea să-și fi pierdut interesul. „Destul de mulți au început să șușotească și să-și aprindă țigări. Și apoi, cum oamenii au considerat că este mai plăcut să se amuze, pe un perete a apărut umbra unui iepuraș. Chestia asta a fost făcută ținând o brichetă în spatele mâinii și mișcând degetele. Mai târziu, am văzut o lebădă în zbor frânt și o pereche de porumbei. Apoi, un tip mai întreprinzător a completat spectacolul improvizat de umbre cu un portret enorm al unui lucru obraznic." Decizia noastră de a sta departe de presă s-ar putea să fi fost mai înțeleaptă decât credeam.

Discul s-a vândut repede. În aprilie am primit un disc de aur, atât în Marea Britanie, cât și în Statele Unite. Totul s-a întâmplat foarte repede. În mai am prezentat un spectacol complet *Dark Side* la Earls Court. Toate s-au reunit pentru că am prezentat piesa în versiunea sa cea mai amplă. Muzica fusese suficient repetată ca să fie bine structurată, dar era suficient de nouă ca să fie proaspătă. Iluminarea, mulțumită lui Arthur, a fost una cu efecte dramatice. Au existat efecte suplimentare, inclusiv un avion de butaforie lung de patru metri jumătate care a

coborât pe o sârmă pe deasupra capetelor celor din public pentru a se zdrobi pe scenă într-o minge de foc în sincron cu explozia din „On The Run". Filmele însoțeau muzica, inclusiv animație pentru „Time" de Ian Eames și *Crystal Voyager,* secvențele de surfing pe care le văzuserăm prima dată în Australia în 1971. Din păcate, niciunul dintre spectacolele astea nu a fost filmat sau înregistrat.

Toată lumea are o părere de ce anume *The Dark Side Of The Moon* s-a vândut – și încă se vinde – spectaculos de bine. Chiar și pentru cineva intim implicat în acest album, statisticile arată cifre uluitoare. De exemplu, totalul vânzărilor a fost de peste 35 de milioane și s-a calculat că, în Marea Britanie, o familie din patru avea o copie într-o formă sau alta. La momentul scrierii acestei cărți, *Dark Side* era încă în topul albumelor din SUA, din 1973 încoace.

Părerea mea este că nu există un singur motiv, ci un număr de factori care acționează împreună și multiplică efectul. Motivul principal – care este adevărat pentru orice mare album – este forța compoziției. *Dark Side* conține cântece tari, puternice. Ideea generală care a legat toate aceste cântece – presiunile vieții moderne – și-a găsit un răspuns universal și continuă să capteze imaginația oamenilor. Versurile aveau profunzime și o rezonanță cu care oamenii puteau relaționa ușor și erau suficient de clare și de simple pentru a fi înțelese și de nevorbitori de engleză, ceea ce trebuie să fi fost un factor pentru succesul său internațional. Iar calitatea muzicală dată de chitara și vocea lui David și de orga lui Rick au stabilit un sunet fundamental Pink Floyd. Eram confortabili cu muzica ce avusese timp să se maturizeze, să germineze și să evolueze suficient datorită spectacolelor live – mai târziu nu a mai fost nevoie să facem presesiuni ale reprezentaților live întrucât calitatea echipamentului de redare muzicală din concerte atinsese standarde apropiate de cele ale studiourilor.

Cântăreții suplimentari și saxofonul lui Dick Perry au dat întregului disc un luciu și mai comercial. În

VOX

plus, calitatea sonoră a albumului a fost de cel mai înalt nivel – datorită abilităților lui Alan Parsons și Chris Thomas. Acest lucru este deosebit de important pentru că, în momentul în care a apărut albumul, echipamentul stereo hi-fi abia începuse să devină un obiect pentru consumatorul mediu, un accesoriu la modă esențial pentru casele anilor 1970. Ca rezultat, cumpărătorii discului erau deosebit de conștienți de efectele echipamentului stereo și puteau să aprecieze orice album care ar fi putut să pună în valoare cât mai mult din posibilitățile lui. *Dark Side* a avut norocul să devină unul dintre discurile-test fundamentale pe care oamenii le puteau folosi pentru a se făli cu sistemul lor hi-fi de calitate.

Coperta albumului, făcută de Storm și Po la Hipgnosis, era clară, te frapa imediat, cu o emblemă memorabilă în formă de prismă. De asemenea, coperta înfățișa piramidele, care, pentru Storm, erau o versiune cosmică a prismei. Este una dintre credințele lui Storm că, în mod ideal, ședințele foto ar trebui să fie mai degrabă reale decât false și, ca atare, a plecat la Cairo, împreună cu soția sa Libby, băiețelul lor, Bill, și partenerul de la Hipgnosis, Po. Când a venit vremea să facă fotografiile, toată gașca a fost doborâtă la propriu de bucătăria din Cairo, lăsându-l pe Storm să se ducă singur în toiul nopții, pentru că o lună plină era o cerință a fotografierii. A ajuns până la urmă într-o zonă interzisă, cu un pluton de soldați înarmați cu mitraliere care l-au oprit și speriindu-se la gândul că ar putea ajunge în vreun fel de închisoare ca în *Midnight Express*. Un mic bacșiș a rezolvat problema, i-a liniștit nervii lui Storm și i-a permis să-și termine nevătămat fotografiile.

Pentru promovarea albumului, casele de discuri care s-au ocupat de el (în State, mai ales Capitol, la instrucțiunile lui Bhaskar Menon) au aruncat în luptă și ultimul gram de mușchi la categoria grea de marketing pe care-l aveau. O casă de discuri întru totul dedicată este

o mașinărie înfricoșătoare și puternică și, fără îndoială, eforturile lor au contribuit la succesul albumului.

Și în ultimul rând, dar poate nu cel din urmă, un critic muzical a comentat că era un album foarte bun pentru făcut dragoste – unele sex-cluburi din Olanda și Suedia, cel puțin așa mi s-a spus, l-au folosit ca să-și acompanieze propriile spectacole.

Cred că știam cu toții că *The Dark Side Of The Moon* era un album foarte bun atunci când l-am terminat – în mod clar mult mai bun decât orice altceva făcuserăm înainte –, dar, cu siguranță, eu nici măcar nu bănuiam care era potențialul său comercial și am fost la fel de surprins ca toți ceilalți când pur și simplu a decolat.

Când Lindy și cu mine am decis să ne mutăm de la Camden la Highgate, m-am dus la managerul băncii mele să-i cer un un credit. M-a întrebat ce puteam să ofer ca garanție. I-am spus „Bine, am un album Number One în America". Nu a fost impresionat și a zis că el căuta ceva puțin mai concret...

# 7

# Muncă grea

După succesul lui *The Dark Side Of The Moon,* am revenit cu picioarele pe pământ când a trebuit să începem munca pentru un alt album. Cu ocazia asta, *Dark Side* ne-a îngreunat realmente sarcina pentru că eram foarte preocupați să evităm acuzațiile că profităm de succesul albumului și nu facem decât să-l reproducem. Am simțit clar că, după lansarea unui album, trebuia, efectiv, să ne întoarcem în studio și să-l începem pe următorul, chiar dacă, în momentul acela, nu eram legați de vreun contract care să ne ceară să scoatem albume pe bandă rulantă. De fapt, nu aveam nicio obligație să dăm ceva la un anumit termen. Nu-mi amintesc să fi existat vreo presiune uriașă din partea EMI să livrăm *Dark Side II: The Lunatic Returns*, dar asta poate să însemne un omagiu adus abilității manageriale a lui Steve O'Rourke de a devia comentariile malițioase și orice alte strâmbe băgate de casa de discuri.

Ne-am întors la Abbey Road în toamna lui 1973, după un turneu în State, în iunie, și o bine-venită vacanță de vară. Lindy și cu mine stătuserăm într-o casă în Vence, în Alpes-Maritimes, nu departe de L'Ousteroun unde avea să stea mai târziu Roger în timpul înregistrărilor la *The Wall*

și aproape de locul unde Bill Wyman avea o casă. Fusese o schimbare totală, ne-am bucurat de o liniște incredibilă și de o șansă de totală relaxare împreună cu familia.

La Abbey Road am pornit de la zero: nu existau fragmente de cântece sau resturi rămase nefolosite după montajul lui *Dark Side*. Sesiunile de înregistrare au început destul de bine. Lucru care ar fi trebuit să ne dea imediat de gândit.

Discuțiile preliminare au pus pe tapet ideea unui disc creat în întregime din sunete care nu fuseseră produse de instrumente muzicale. Părea a fi o chestie îndeajuns de nonconformistă, așa că am demarat un proiect pe care l-am numit „Household Objects". Întreaga idee pare absurd de lucrată acum, când orice sunet poate fi prelevat și apoi transpus pe un keyboard, permițându-i unui muzician să redea orice, de la câini care latră la explozii nucleare. În 1973, ne-au trebui două luni să adunăm – încet și laborios – ceea ce astăzi probabil ar putea fi făcut într-o după-amiază. Însă, pentru noi, timpul nu era o problemă. De fapt, era o binecuvântare. Am considerat că proiectul era o modalitate perfectă de a amâna crearea a ceva concret în viitorul apropiat, întrucât ne puteam ocupa timpul mai degrabă cu mecanica sunetelor decât cu crearea muzicii.

Aproape tot ce am înregistrat vreodată într-un studio fusese, la un moment, „împrumutat" de cineva și, ulterior, piratat. Cu toate acestea, nu există nicio astfel de înregistrare de pe benzile „Household Objects" pentru simplul motiv că nu am reușit niciodată să producem o muzică adevărată. Tot timpul pe care l-am dedicat proiectului a fost petrecut explorând sunete nonmuzicale și tot ce am obținut vreodată au fost niște tentative de piese cât de cât ritmate.

Am investigat universul sunetelor familiare în diferite feluri: am creat percuția tăind lemne, lovind cu ciocane de diferite mărimi sau izbind cu toporul în trunchiuri de copaci. Pentru notele de bass am tropăit și ne-am izbit pe

benzi de cauciuc și apoi am încetinit sunetele rezultate pe bandă cu viteze mai mici.

Asemenea unui grup de adulți care se joacă, ne-am apucat să spargem becuri și să facem țăndări pahare de vin și ne-am răsfățat cu diverse forme de jocuri de apă, inclusiv agitând boluri cu apă înainte de a le turna în găleți. Am derulat kilometri de bandă adezivă, am spreiat aerosoli, am tras de feliatoare de ouă și am înfiletat dopuri de la sticlele de vin. Chris Adamson își amintește că l-am trimis la un magazin de bricolaj să caute mături cu peri mai aspri sau mai moi și l-am rugat să găsească un anumit tip de elastic folosit pentru a pune în mișcare elicea unui aeromodel. După câteva săptămâni progresul muzical era neglijabil. Nu mai găseam niciun pretext să continuăm și tot proiectul a fost lăsat să se odihnească în pace.

Entuziasmul grupului a lipsit cu desăvârșire. Zilele de început ale devotamentului total începuseră să dispară. Unii dintre noi aveau deja familii și încercau responsabilitățile și bucuriile pe care ți le aduc copiii mici. Fiica mea – Chloe – avea doi ani, iar Rick avea doi puști, Gala și Jamie. În familia extinsă Pink Floyd, Steve O'Rourke avea două fete, Katy și Shena. Peter Watts avea doi copii, Naomi și Ben. Roger nu avea copii încă, dar, interesant, el a fost unul dintre actorii principali care să se asigure că nu plecam niciodată în turneu prea multă vreme. Trei săptămâni departe în State părea foarte mult. Programul și stilul de turneu nu prea erau propice vieții de familie pe drum. O mașină închiriată la aeroport era de ajuns pentru ca formația și managementul să ajungă la hotel și la concert; chiar și o singură persoană în plus ar fi rupt automat această echipă strâns unită și ar fi trebuit să închiriem o a doua mașină, dublând costurile de transport.

Exceptând drumul, eram din ce în ce mai conștienți că exista viață și în afara formației. Toți lucram cu alți muzicieni, fie ca instrumentiști, fie ca producători. Printre nenumăratele benzi demo pe care le trimiteau muzicienii,

David a primit una de la o elevă ale cărei compoziții și voce se ridicau deasupra celorlalte. El i-a încurajat cariera o vreme și a fost răsplătit văzând cum a avut un mare succes cu primul ei single „Wuthering Heights“ și cu albumul *The Kick Inside*: era Kate Bush.

Am colaborat la un album cu Robert Wyatt de la Soft Machine. Relația noastră îndelungată cu Soft Machine data din vremea undergroundului la Roundhouse și UFO și a turneului în State de la sfârșitul anilor 1960 – și mi-l aduc aminte pe vocalistul lor, Kevin Ayers, într-o cameră de la Chelsea Hotel în New York, atârnând cu capul în jos pe marginea patului, ca parte a unui proces digestiv cerut de cine știe ce dietă macrobiotică pe care o ținea atunci.

În mai 1973, am primit o carte poștală de la Robert, care sugera că poate mi-ar face plăcere să produc discul său solo. Chiar în ziua-n care a venit scrisoarea, am auzit că Robert căzuse de la o fereastră și că era paralizat de la brâu în jos. În noiembrie, același an, la Rainbow Theatre a fost organizat pentru el un concert de binefacere: Soft Machine au deschis spectacolul și apoi am cântat noi, interpretând o versiune prescurtată a concertelor de la Earls Court, inclusiv avionul care cobora pe deasupra publicului... dar asta nu era o mărturie pentru o carieră distrusă.

După șase luni de la accident, Robert era gata să înceapă să lucreze din nou – deși incapabil să folosească o baterie, putea totuși să ducă vocile, clapele și percuția. Înregistrarea pentru albumul său solo, *Rock Bottom*, a avut loc în iarna lui 1973 la The Manor, studioul lui Virgin's de lângă Oxford, un studio care fusese special amenajat pentru muzica rock și care oferea cazare, o atmosferă relaxată și o libertate totală de înregistrare, departe de constrângerile sesiunilor programate. Bootleg, un dog danez uriaș și de neclintit, era și el prezent. Expunerea la fluxul fertil de idei ale lui Robert a fost cea mai gratificantă experiență muzicală pe care am avut-o în afara formației.

Înregistrarea mi-a permis, de asemenea, să mă întorc la *Top of The Pops* – pentru un tuns, ras și frezat –, întrucât am produs un single și un album care, spre mirarea noastră, a intrat în topuri. Era o versiune mai degrabă neconvențională a piesei „I'm A Believer" a formației The Monkees, care includea un solo de vioară fabulos de avangardist al lui Fred Frith, interpretat de Henry Cow. Deși inițial BBC a pus bețe în roate apariției lui Robert în scaunul său cu rotile, regizorul a avut mustrări de conștiință și, în cele din urmă, i-a dat drumul și ne-am simțit cu toții bine. Întrucât nu toți muzicieni inițiali au fost disponibili și, bineînțeles, s-a făcut și pantomimă, a trebuit să mai chemăm ceva ajutoare. Printre ele s-a numărat Andy Summers la chitară, care era destul de inactiv, întrucât Police mai avea până să fie inventată.

Pink Floyd a continuat să petreacă cea mai mare parte a anului 1974 amânând momentul crâncen de a face un nou disc. În același fel în care lansaserăm *Relics* atunci când *Meddle* nu se grăbea să apară, am cedat din nou la lingușirile casei de discuri și am lansat o compilație. *Piper At The Gates of Down* și *A Saucerful Of Secrets* au fost ambalate ca album dublu – numit *A Nice Pair* – într-o copertă ce conținea o selecție de glume și calambururi vizuale (favorita mea rămâne ideea lui Storm cu o pereche de ochelari aburiți).

De asemenea, am făcut și un scurt turneu în Franța în vara lui 1974, un turneu care conținea un sâmbure de penitență pentru oarecce lăcomie anterioară. Cu doi ani înainte, ne-am angajat să facem o fotografie publicitară pentru compania franceză de băuturi răcoritoare Gini. Aceasta fusese făcută în Maroc pentru a fi folosită doar în Franța și ne-am gândit că, practic, trecuserăm peste experiența asta – cu excepția unei tresăriri ocazionale de vinovăție pentru că puseserăm botul la niște bani câștigați așa de ușor. Pe atunci, pentru cele mai multe trupe, un turneu reprezenta, în primul rând, o modalitate de promovare a discurilor pentru a crește vânzările, cu șansa vagă de a obține niște venituri în spații mai mari. De

obicei, promovarea era limitată de bugetul promoterului la o mână de flyere și câteva menționări la radio ale formației.

Uitaserăm însă că, în contractul cu Gini, era inserată o clauză care preciza că, în loc să rămânem la metodele noastre de promovare relativ discrete, de această dată trebuia să fim însoțiți de un întreg circ de figuranți care promovau produsele Gini – ceea ce reprezenta, în principal, punctul de vedere al unei agenții de publicitate asupra „celor care dau tonul"; a se înțelege ceva în genul fetelor de la pagina trei sau a motociclistelor din Easyrider. Asemenea unei pisici nefericite cu o tinichea legată de coadă, am fost urmați peste tot în Franța de o gașcă înspăimântătoare de tipi groovy cu ochelari negri și geci de piele care afișau panouri uriașe la bitter lemon-ul Gini. Steve a petrecut o grămadă de timp negociind distanța exactă la care puteam să-i ținem, dar, chiar și așa, credibilitatea noastră greu obținută în fața fanilor francezi a fost făcută zdrențe ori de câte ori ne întorceam în oraș.

Sentimentul general era că echipa noastră tehnică se distrase pe cinste. Nu au ezitat să profite de compania tovarășilor noștri de călătorie și, de fapt, erau extrem de recunoscători formației pentru că le permisese accesul la stolul de manechine care ne însoțiseră în turneu și cu care se întreținuseră în timpul orelor plictisitoare ale vieții de roadie.

Roger și cu mine am încercat să ștergem această amintire în septembrie și octombrie, lucrând la un set de filme pentru un turneu pe care trebuia să-l începem la sfârșitul acelei toamne. Pentru primele show-uri cu *Dark Side*, folosiserăm bucăți din documentarul despre surfing *Crystal Voyager* și animația lui Ian Eames pentru „Time", dar acum voiam să avem o serie completă de filme pe care să le proiectăm pe toată durata spectacolului. Filmele, un amestec de înregistrări de arhivă și secvențe special filmate pentru a însoți cântecele, au fost gata pentru un mare turneu britanic – primul în ultimii doi ani – care

a debutat la Usher Hall, Edinburgh, la începutul lui noiembrie.

Phil Taylor, care lucrase pentru alte câteva formații, a venit să lucreze cu noi la turneul din 1974, pe care acum îl descrie ca pe „extrem de dezorganizat". El sosise în timpul repetițiilor pentru turneu, care aveau loc la Unit Studios în King's Cross – lângă barul Wimpey – unde lucram la câteva cântece noi, inclusiv la „Shine On" și la „Raving And Drooling". Definiția unui „studio de repetiții" este, de fapt, o cameră mare fără nimic în ea și în care poți să faci o grămadă de zgomot.

Era o perioadă tristă pentru formație – deși, din fericire, publicul nu era conștient de asta. Vremea nu ne ajuta: o ploaie mocănească și nori amenințători ne-au însoțit de la Edinburgh la Cardiff. Deși, pentru prima dată, aveam fonduri ca să ne dezvoltăm spectacolul așa cum voiam, eram foarte nemulțumiți de ceea ce făceam sau poate de cum o făceam. Am ajuns acum să înțelegem că ceea ce consideraserăm a fi o idee bună – să nu fim niciodată în turneu mai mult de o lună – avea o parte negativă. Într-un turneu de trei săptămâni, prima săptămână, sau cam așa, era efectiv o repetiție de producție mobilă; din a doua săptămână spectacolele începeau să aibă oarecare coeziune, iar în ultima săptămână, ne gândeam mai puțin la muzică și mai mult la întoarcerea acasă.

Insatisfacția noastră era exacerbată de problemele de personal. Peter Watts ne părăsise după șapte ani ca șef roadie. Devenise tot mai – și apoi total – nedemn de încredere. Însă, cum nici noi, cei patru din formație nu eram complet armonizați unul cu altul și nu aveam o ierarhie clară, modul în care gestionam situația era stupid. Peter era concediat – cel puțin o dată – de un membru al trupei dimineața, doar ca unul dintre noi să-l reinstaleze în aceeași după-amiază. Ceea ce nu am înțeles un timp a fost că Peter se apucase serios de droguri. În ceea ce mă privește, era clar că avem o perspectivă destul de naivă asupra gusturilor echipei tehnice. După mulți

ani, am descoperit că un membru al echipei, cu stagii vechi, ni se alăturase la început nu din devotament față de muzică, ci ca să-și plătească o datorie pentru droguri pe care o avea la un alt membru al echipei. Când situația cu Peter a devenit imposibilă, am încercat să ne comportăm cu mai multă înțelegere decât fuseserăm capabili față de Syd și am aranjat ca Peter să urmeze un tratament la o clinică, tratament care, deși nu total ineficient, a făcut prea puțin ca să rezolve problema principală – din păcate, Peter a murit din cauza unei supradoze în 1976.

Când a plecat Peter, directorul de lumini Arthur Max a fost promovat șef al echipei, însă egoul și temperamentul său foarte coleric care-l făcuseră să fie un designer de lumini atât de talentat l-au transformat într-un lider de echipă imposibil. Dar nu aveam un alt candidat din restul echipei, o gașcă amestecată de tehnicieni și cărători de echipament. Personalitatea lui Arthur a adăugat un ceva suplimentar la atmosfera generală de tensiune și de haos. Arthur răspundea de toate aspectele tehnice inclusiv de sunet, despre care știa destul de puțin. Phil l-a întrebat pe Arthur: „Ce ar trebui să fac?" la care Arthur pur și simplu i-a strigat: „Nu mă întreba pe mine despre asta, pur și simplu, fă-o!" Cu altă ocazie, Arthur a vrut să filmeze spectacolul și a inundat scena într-o lumină albă, strălucitoare, care a eliminat destul de brutal orice joc de lumini.

De asemenea, luaserăm în grabă un inginer de studio care nu avea experiență de lucru în mediul unui concert live și a cărui sarcină a fost îngreunată de un număr de factori, unii tehnici, alții pe care și i-a creat singur. Sălile în care cântam acum, după succesul lui *Dark Side,* erau cu o treaptă mai sus decât circuitul universitar și, adesea, tindeau să fie săli publice mari și cu ecou, cu o acustică dificilă și fără niciun loc potrivit în care să așezăm mixerul. Masa de mixaj foarte elaborată, marca Bereza, pe care o comandaserăm (adaptată nevoilor noastre de interpretare) a sosit târziu, avea mari probleme de control

al butoanelor și nu semăna cu alte mese la care mai lucrase inginerul cu pricina.

El a făcut și greșeala de a nu stabili o relație amicală cu restul echipei: într-o seară, ei au agățat o grămadă de artificii sub noua și miraculoasa masă de mixaj. Când inginerul ghinionist a pornit instalația, explozibilul s-a aprins, lăsându-l foarte zdruncinat, întrucât a crezut că făcuse țăndări echipamentul nou-nouț... Marcat de acum ca o victimă naturală, zilele sale pe drum erau numărate. După trei spectacole ne-am simțit obligați să-l înlocuim pe inginerul ăsta fără de noroc cu Brian Humphries, inginerul pe care-l întâlnirăm prima dată la Pye Records când am înregistrat muzica pentru filmul lui Barbet Schroeder, *More*. Brian înregistra spectacolul pentru o emisiune radio și, când și-a terminat treaba, l-am luat pe sus din microbuzul BBC-ului și l-am plasat în spatele pupitrului. El era obișnuit și cu trupa și cu echipa, iar experiența sa în studio – și de turneu, cu Traffic – ne-a dat încredere că, în sfârșit, calitatea sunetul va fi acceptabilă. Însă, ca o nouă dovadă de precauție, i-am cerut lui Chris Thomas să stea lângă Brian și să-l evalueze. Brian fie a arătat că putea să facă față presiunii, fie nu a observat că era și Chris pe-acolo.

Ca formație, am dovedit, de asemenea, o lipsă evidentă de angajament față de aportul necesar cerut. Păream să fim mult mai interesați să închiriem terenuri de squash, de exemplu, decât să ne perfecționăm setul. Prin urmare, show-urile noastre erau un amestec de bun și de rău (și, ocazional, de urât) atât din punct de vedere tehnic, cât și muzical. Excepția de la această stare de lucruri o reprezentau cele două soliste de acompaniament vocal, Carlena Williams și Venetta Fields, care întotdeauna cântau minunat, arătau foarte bine și se duceau la culcare de fiecare dată când trupa începea să se certe sau să înjure.

După ce concertele de la Earls Court din mai 1973 se legaseră atât de bine, problemele pe care le resimțiserăm în turneu s-au adăugat frustrării noastre și sentimentului că fiecare trăgea într-o direcție ușor diferită. Inevitabil,

eram criticați de o parte din presa muzicală, în special de Nick Kent de la *New Musical Express* care, pe lângă faptul că era un adept fervent al lui Syd Barrett, ne ataca nestăvilit. Necazul era că recunoșteam că unele dintre criticile sale erau corecte și că, de fapt, comentariile sale s-ar putea să fi avut oarecare influență în a ne readuce împreună.

Cred că n-ar fi greșit să spunem că eram aproape să ne despărțim. Steve O'Rourke a susținut întotdeauna că fiecare membru al trupei a venit la el, la un moment dat, să-și verse supărarea, ajungând chiar să amenințe că pleacă. În mod sigur", Roger putea să vadă că erau căi mai ușoare să-și atingă scopurile, iar David se gândea la alternative. Până și Rick, care era mai bine cunoscut pentru faptul că se gândea la gândire, ajunsese la capătul puterilor... Eu mă gândeam cum să mai să rezist în trupă, să spăl cănile de ceai și să nu uit de mașina de scris în drumul spre ieșire.

Până la urmă, am reușit să ne punem cumva de acord. Brian Humphries a fost confirmat ca persoana care mixa sunetul live la cele patru concerte ale noastre de la Empire Pool, Wembley, la jumătatea lui noiembrie. Andy Bereza a obținut noua masă-minune pe care o inventase pentru a lucra. Arthur Max a fost relocat în habitatul său natural din spatele pupitrului de lumini, iar echipa de agenți de presă compusă din Robbie Williams și Mick Kluczynski a fost promovată la management de turneu. Între timp, formația discutase destul încât să ia câteva decizii pozitive și să dezbată problemele cântatului împreună. Dar am fost cu toții recunoscători când a venit Crăciunul și turneul s-a încheiat la Bristol. Și ca povestea să se termine cu bine m-am întors imperial la hotel cu un alt chilipir second-hand: de data asta, cu un Ferrari 265 GTB4. Mi-am petrecut aproape toată dimineața următoare schimbând bujiile ca să pornesc Ferrari-ul, după care a urmat o altă călătorie din infern, ce-mi amintea de Bentley, pentru că frânele nu reușeau să facă mai mult decât să ofere o foarte vagă sugestie de

încetinire nici măcar atunci când erau apăsate suficient de tare încât să ai crampe musculare.

Ne-am întors la munca din studiouri în ianuarie 1975. Nu era deloc ușor. Izolarea sunetelor datorită înregistrărilor multicanal generase o schimbare semnificativă de atmosferă întrucât întregul proces ajunsese să fie din ce în ce mai elaborat și mai solicitant. În ceea ce mă privește, părțile de baterie deveniseră mai structurate și trebuiau învățate cu mai multă atenție. În primele zile fusesem în stare să urmez îndeaproape aranjamentele care fuseseră create pentru concertele live. Separarea fiecărei tobe pe un canal diferit însemna că era nevoie de și mai mult efort pentru a obține un rezultat. Asta făcea parte din îmbunătățirile generale ale tehnologiei de studio, dar nu a contribuit cu nimic la sentimentul că noi eram o formație care cânta împreună.

După munca sa în turneu, l-am adus pe Brian Humphries ca inginer. Este încă foarte neobișnuit ca cineva să importe în Abbey Road un inginer care să nu fie de la EMI, iar Brian s-a confruntat cu câteva probleme de mixaj pe măsură ce se familiariza cu mediul; odată, din greșeală și ireversibil, a inundat cu un efect de ecou canalul de backing, canal pe care Roger și cu mine petrecuserăm multe ore perfecționându-l.

Au existat câteva șicane între noi, niciuna cu adevărat semnificativă, dar suficiente încât să facă atmosfera din studio chiar și mai puțin constructivă decât fusese înainte. Punctualitatea a devenit un subiect de discuție. Dacă doi dintre noi ajungeam la timp și alți doi întârziau, eram capabili să ne enervăm foarte tare. În ziua următoare, rolurile puteau să se inverseze rapid. Niciunul dintre noi nu era mai breaz.

Succesul albumului precedent adusese, totodată, și propria sa față întunecată. Eram cu toții ceva mai conștienți de contribuția fiecărui membru al formației și de onoarea (și partea de beneficii) care îi revenea. Era acum vorba despre bani mulți. Compania noastră de încasare a drepturilor de autor fusese reorganizată

sub conducerea lui Peter Barnes prin înființarea Pink Floyd Music Publishing în 1973. Era încă neobișnuit ca un grup să aibă propria sa companie de încasare a drepturilor de autor – până și Beatles nu aveau decât o parte din Northern Songs –, după cum neobișnuită era și capacitatea de a încasa bani direct de la parteneri de peste ocean. Această decizie a fost justificată atunci când s-a descoperit că EMI uitase să colecteze o sumă cu șase cifre din veniturile de peste ocean din ultimii trei ani.

Dividendele din vânzările discului *The Dark Side Of The Moon* începuseră să curgă, deși era un proces gradual. Lindy și cu mine ne-am îmbunătățit locuința, mutându-ne din Camden în Highgate, dar faptul că ne mai lipseau încă niște lucruri lumești a fost dovedit de faptul că am reușit să ne mutăm cu ajutorul unei camionete și al unui microbuz al echipei tehnice – nu a fost nevoie de o flotilă de camioane mari de cărat mobila. Pentru că toți patru ne-am cumpărat proprietăți mai mari, am putut să ne bazăm pe competențele unui grup de designeri, tâmplari și meșteșugari creativi care lucrau nu doar la îmbunătățirile caselor, ci s-au implicat și în lucrul la spectacolele noastre. Eu am putut, în sfârșit, să mă dedau pasiunii mele pentru cursele auto și am început o afacere de restaurare a mașinilor împreună cu Derrick Edwards, specialistul de la Aston Martin.

În pofida oricăror probleme, aveam acum începuturile unei piese, „Shine On You Crazy Diamond", concepută în studio în 1974 și dezvoltată atât în timpul repetițiilor din studio, cât și al spectacolelor în anul acela. Roger adăugase versuri pe o temă de chitară emoționantă și tristă a lui David și cântecul devenise un element de bază al turneului de toamnă în Marea Britanie, deschizând prima jumătate alături de alte două cântece ale lui Roger, „Raving And Drooling" și „Gotta Be Crazy", pe care hotărâserăm să nu le cântăm și să le lăsăm, deocamdată, de-o parte – Roger deja venise cu ideea generală de „absență" pentru album și era clar că acele două cântece nu-și aveau locul în cadrul conceptului.

Introul la „Shine On You Crazy Diamond", piesa de deschidere a noului album, conținea singura rămășiță din sesiunile de înregistrare pentru „Household Objects": folosiserăm o veche șmecherie de la petreceri umplând pahare de vin cu diferite cantități de apă și apoi învârtind degetul pe buza paharului pentru a crea un ton muzical. Aceste tonuri au fost apoi puse pe o bandă cu șaisprezece canale și mixate în clustere de acorduri, astfel încât fiecare fader controla un acord individual. De fapt, deși nu am folosit-o, armonica de sticlă, un instrument ce folosea un keyboard pentru a controla farfurii de sticlă care se roteau, fusese inventată pentru a obține același efect.

Am luat o pauză de la munca în studio la aceste piese noi pentru a face un turneu în State în aprilie 1975. Câteva lecții fuseseră învățate – spectacolul nostru de scenă beneficia de un aport mult mai profesionist. Înainte, efectele noastre speciale fuseseră un amestec periculos de imaginație și cunoștințe sumare despre artele pirotehnice. În timpul unui concert la Cobo Hall în Detroit, o cantitate mai mult decât generoasă de praf exploziv cuplată cu o greutate de scenă care conținea, din turnare, o bulă de aer aproape că a pus capăt carierei noastre dintr-o lovitură. În momentul culminant din „Careful With That Axe", în locul pocniturii și al scânteilor pe care le așteptam, a fost o explozie de proporții monumentale care a aruncat în aer pâlniile tuturor difuzoarelor pe care le aveam, restul spectacolului sunând după aceea destul de firav. Alarmant a fost faptul că, pe deasupra capetelor, au zburat bucăți de șrapnel, lovind cel puțin un tip din public care, din fericire, a refuzat să fie dus la spital și, în loc de despăgubiri, a primit un tricou. Managerul de turneu, Chris Adamson, își amintește că forța exploziei a aruncat difuzoarele de la bassul lui Roger la vreo zece rânduri în spatele scenei și că echipa tehnică a petrecut următoarea zi recablând toate boxele înainte de următorul spectacol.

Altă dată, la un concert la Boston Gardens, în jurul arenei au fost poziționate echipe de pompieri pentru

a ne împiedica să introducem obiecte pirotehnice neautorizate. Venise vremea spectacolelor fără efecte pirotehnice. De fapt, totul fusese ascuns în cutii pregătite pentru fiecare membru al echipei tehnice care, la un moment dat, urmau să-și abandoneze aerul inocent și să facă o cursă strategică ca să detoneze o anumită încărcătură. Pompierii au început să dibuiască tactica asta, dar echipa era cu un pas înainte. Dacă un roadie care sprinta era placat de vreun pompier solid, o altă explozie dovedea că asta fusese de fapt o diversiune. Doar numele irlandez al managerului nostru și legăturile lui la Boston au făcut să nu fim arestați cu toții.

Cu toate acestea, pentru turneul american din 1975 am beneficiat, din fericire, de serviciile lui Derek Meddings, decanul efectelor speciale, responsabil pentru cele mai bune explozii din toate timpurile în filmele cu James Bond. Faptul că aveam acces la cunoștințele lui Derek era de neprețuit. Legătura sa cu Bond a cântărit foarte mult în ochii pompierilor: ei au înțeles că știam ce facem. Implicarea sa a subliniat, de asemenea, sofisticarea și profesionalismul tot mai mare al echipei tehnice.

În mai și iunie ne-am întors în studiouri să continuăm cu *Wish You Were Here*. Am auzit că veteranul violonist de jazz Stephane Grappelli și violonistul de muzică clasică Yehudi Menuhin înregistrau în Abbey Road, la parter, și cineva s-a oferit să ne prezinte. Părea o idee evidentă să-i rugăm să cânte. Ne-am gândit că ei ar putea avea ceva de adăugat la titlul piesei care – fiind esențialmente acustică – părea cel mai la îndemână vehicul. Amândurora le-a făcut plăcere să fie întrebați, iar Stephane s-a oferit voluntar să accepte provocarea. Yehudi a preferat să stea și să asculte vioara sinuoasă de jazz a lui Stephane. A fost doar un experiment și, în loc să înregistrăm ceva pe două canale pentru a păstra soundul, pur și simplu am înregistrat multicanal pentru atunci când am avea nevoie de el pentru altceva, odată ce deciseserăm că adaosul de vioară nu mergea.

O apariție de mai lungă durată, ca artist invitat, a fost cea a lui Roy Harper. Roy era un amestec de poet și trubadur în tradiția marilor excentrici englezi. Făcea parte din gașca de la Blackhill a lui Peter Jenner și Andrew King, eram colegi la EMI și își înregistra albumul – *HQ* – la Abbey Road. Aveam probleme în a decide cum să cântăm „Have A Cigar". Roger nu era fericit cu prestația sa vocală. Rick și cu mine ne gândeam că melodia ar fi trebuit cântată de David, dar nici el nu era sigur că ar fi făcut-o așa cum trebuie. Roy a apărut în camera de control – uneori intram unii la sesiunile de înregistrare ale celorlalți – și s-a oferit să cânte el partea aia. În acel moment, părea o soluție bună, deși cred că, mai târziu, Roger în special a regretat că nu a făcut vocalul, mai ales că simțea tot mai mult că era important să cânte el cântecele pe care le scrisese.

În timpul acestor sesiuni de înregistrare la Abbey Road, pe 5 iunie, am avut un vizitator cu totul neașteptat. Am intrat în camera de control și am observat un tip mare și gras, ras în cap, purtând un trenci ponosit. Căra cu el o sacoșă de plastic și avea pe față o expresie destul de blândă, dar absentă. Felul în care arăta nu i-ar fi permis, în general, să treacă de poarta studioului, așa că am presupus că trebuia să fi fost un prieten al vreunuia dintre ingineri. În cele din urmă, David m-a întrebat dacă știam cine e. Nici măcar atunci n-am putut să-l identific și a trebuit să mi se spună. Era Syd. Chiar și acum, după mai bine de douăzeci de ani, pot să-mi amintesc valul de nedumerire.

Am fost îngrozit de schimbarea fizică. Aveam încă în minte imaginea celui pe care îl văzusem în urmă cu șapte ani, cu aproape 40 de kilograme mai slab, cu păr negru ondulat și o personalitate exuberantă. În mintea mea era mai puțin Syd cel terminat, care plecase din formație în 1968, cât personajul pe care îl cunoscuserăm când venise la Londra de la Cambridge, care cânta la Fenderul ăla Exquire special cu discuri reflectorizante, care avea

o garderobă plină de cămăși Thea Porter și era însoțit de frumoasa sa prietenă blondă.

Acum nu arăta ca un om care să pară că mai avea vreun prieten. Conversația sa era dezlânată și nu foarte rațională, deși să fiu sincer nu cred că vreunul dintre noi era deosebit de coerent. Nu aveam nicio idee de ce era acolo. Nu fusese invitat, iar eu nu-l mai văzusem de când părăsise formația în 1968, deși, în 1970, Roger, Rick și David lucraseră la cele două albume solo ale lui Syd, Roger și David la *The Madcap Laughs*, iar David și Rick la *Barrett*. Syd locuia încă la Londra – la un moment dat avusese un apartament la Hilton – și auzise, evident, că am lucra în Abbey Road. Sosirea sa a readus brusc și neașteptat o întreagă etapă din viața formației. Exista un sentiment de vinovăție. Fiecare își avea partea lui de vină pentru starea în care se afla Syd acum, fie prin negare, lipsă de responsabilitate, insensibilitate, fie din egoism pur și simplu.

Să-l fi întânit pe Syd pe stradă ar fi fost tulburător, dar să dai de el, fără nicio avertizare, în studio era de-a dreptul îngrijorător. Faptul că nu era orice studio, ci Studioul 3 de la Abbey Road, locul celor mai bune dintre piesele sale și, la un moment dat, teritoriul său la fel de mult ca al oricăruia dintre noi, a sporit amărăciunea. Este foarte ușor să încerci să faci o paralelă cu orice Peter Pan care se întoarce și își găsește casa încă acolo, dar oamenii s-au schimbat. Se aștepta el să ne găsească așa cum fuseserăm cu șapte ani în urmă, gata să începem să lucrăm din nou cu el?

Am încercat să continuăm sesiunea de înregistrare, reluând piesa la care lucram (legenda spune că era „Shine On You Crazy Diamond" – melodia cea mai influențată de prezența, sau de absența, lui Syd –, deși eu nu sunt sigur că era cu adevărat), dar eram cu toții puțin tulburați de sosirea sa. Syd a ascultat piesa și l-am rugat să comenteze. Nu-mi amintesc să-și fi exprimat vreo părere anume, dar, când s-a sugerat să mai punem piesa încă o

dată, Syd a întrebat ce rost ar avea din moment ce abia o ascultaserăm...

Phil Taylor a fost acolo în ziua în care ne-a vizitat Syd. S-a dus la cantină la Abbey Road și a stat la masă cu David și Syd. David l-a întrebat pe Syd ce mai face. „Bine", a spus Syd. „Am primit un televizor color și un frigider. Am niște cotlete de porc în frigider, dar bucățile continuă să plece, așa că trebuie să cumpăr întruna." Mai târziu, Phil, mergând cu mașina spre casă, l-a văzut pe Syd făcând autostopul, dar nu a fost sigur că putea să facă față conversației și s-a lăsat în jos când a trecut pe lângă el.

Lăsând la o parte stranietatea sosirii sale în acel moment și în acel mediu, ar trebui să considerăm prezența sa ca un catalizator pentru piesă. Versurile erau deja scrise, dar vizita lui Syd le-a subliniat melancolia și poate că a influențat versiunea finală a cântecului. Pentru mine, cel mai dureros moment al întregului album rămâne cel în care ultimele note se sting și Rick introduce o linie rubato nostalgică, cu note înalte, din „See Emily Play".

După succesul lui *Dark Side*, am putut să urmărim niște idei mai elaborate cu Storm și Hipgnosis. Storm a prezentat patru sau cinci idei legate de teme pe care le conținea albumul, printre care omul care înoată în nisip, plonjonul în apă înghețată, businessmanul în flăcări și vălul zburător – și în loc să ne fixăm asupra uneia, am decis să le păstrăm pe toate.

După încheierea înregistrării, ne-am îndreptat atenția către spectacolele live. Am hotărât că ar trebui să aducem un regizor să filmeze niște secvențe mai adecvate pentru proiecțiile din fundal și l-am angajat pe regizorul maghiar Peter Medak, ale cărui filme precedente includeau *A Day In The Death Of Joe Egg* și *The Rulling Class*, iar el a refilmat „Money" și „On The Run". Folosirea unui regizor de film profesionist reflecta dorința noastră de a face lucrurile mai bine și, din aceleași considerente, i-am cerut lui Gerard Scarfe să creeze animația.

Ne-am întâlnit pentru prima dată cu Gerry prin intermediul cumnatului său, Peter Asher, pe care-l știam de prin anii 1960, pe când făcea parte din duetul numit Peter and Gordon și care dăduse lovitura în America cu „Lady Godiva" și „World Without Love". Peter a fost întotdeauna de ajutor atunci când i-am cerut sfatul, chiar dacă nu i l-am urmat; după ce și-a încheiat propria carieră, a devenit un manager de succes, ocupându-se de James Taylor și Linda Ronstadt.

Văzusem un film de animație minunat, colorat manual, intitulat *Long Drawn-Out Trip*, pe care îl făcuse Gerry Scarfe pentru un program BBC și, pe când căutam idei noi pentru film, mi-am adus imediat aminte de el. Cum Gerry este un om foarte civilizat, cu păreri clare despre politică și viață și cu un tip de umor negru care se potriveau cu ale noastre, am stabilit repede o relație funcțională. A creat imagini și secvențe de film, printre care o figură umană erodată de vânt și un monstru suprarealist asemănător unui tatu, care însoțeau amândouă „Welcome To The Machine". Ca și în cazul lui Derek Meddings, implicarea lui Gerry a fost o dovadă că succesul comercial ne dăduse șansa să lucrăm cu cei mai buni profesioniști în domeniu.

În iunie 1975, ne-am întors în America în turneu. Încercam să încorporăm efecte tot mai complexe. Dintre acestea, piramida gonflabilă a fost poate cel mai spectaculos dezastru al nostru. Roger, bazându-se pe pregătirea de arhitect pe care i-o finanțase contribuabilul englez, concepuse o scenă în formă de piramidă cu un acoperiș gonflabil, rezolvând astfel toate problemele de design legate de mărimea scenei de care aveam nevoie și, în același timp, protejându-ne în caz de vreme rea. Am aplaudat viziunea sa și ne-am gândit că o să arate fantastic. Cireașa de pe tort, punctul culminant al spectacolului, era că piramida, legată de un cablu, s-ar fi ridicat grațios la ceruri încântând mulțimea adunată dedesubt. Schița lui Roger prevedea, la fiecare dintre cele patru colțuri, stâlpi cu o înălțime de peste treisprezece

metri, o bază cu suprafața de peste 180 de metri pătrați (suprafața unei case decente), o înălțime totală de 25 de metri și un volum de heliu suficient pentru un zepelin. Cea mai mică adiere de vânt ar fi făcut ca întreaga structură să tremure și să se clatine la fel cum s-a îndoit podul Millenium din Londra când a fost deschis pentru prima dată.

Primul spectacol a fost la Atlanta, unde puterea vântului depășea parametrii noștri de siguranță și era suficient de învârtoșat ca toată povestea să eșueze. Am încercat din greu să remediem problema, în timpul unei serii de spectacole în sală, trimițând toată instalația la reparat și reproiectat, dar, șicanați de vremea proastă, dificultățile de transport al heliului și de vânturi și mai puternice, când am ajuns la Pittsburgh, două săptămâni mai târziu, în cele din urmă – precum căpitanul Hornblower luptându-se cu vela mare scăpată de sub control –, am însărcinat pe cineva să taie cablurile și să o lase să zboare.

Chestia s-a ridicat la câteva sute de metri înălțime și apoi s-a răsucit cu capul în jos, lăsând balonul din vârf să atârne prin bază, asemenea unei lacrimi. „Doamne, naște", a strigat un american afectat chimic, în momentul acela. De acum, desigur, materialul nu mai avea îndeajunsă portanță – și, în vreme ce lacrima s-a îndreptat spre stratosferă, cea mai mare pătură udă din lume s-a așezat dizgrațios în parcare pentru a fi ruptă în bucăți de vânătorii de suveniruri. La sfârșitul acestui spectacol, am putut să ne ducem la marginea scenei, am sărit la pământ și am plecat pe jos, fără niciun fel de probleme, la hotelul nostru din apropiere. Ne-a fost foarte clar că piramida noastră era mai ușor de recunoscut decât eram noi – ceea ce era exact cum ne plăcea.

Un semn mic, dar grăitor că aceste turnee deveneau din ce în ce mai mari era mărimea mic dejunului echipei tehnice. S-a întâmplat să fiu într-una dintre camerele echipei când a venit mic dejunul. Faptul că era după un concert, la ora două dimineața, era ceva obișnuit, dar ceea

ce m-a impresionat pe mine a fost cantitatea de mâncare. Mic dejunul era clar gândit astfel încât să nu mai fie nevoie să mănânci în următoarele 24 de ore. Friptură, ouă, șuncă, cârnați, cartofi prăjiți, gofre, brioșe și clătite erau însoțite de un platou cu fructe proaspete, cereale, pâine prăjită și compoturi. Suc, cafea și o selecție de băuturi alcoolice încheiau masa.

Propriul nostru apetit pentru efecte de scenă era la fel de mare și a continuat în Canada unde, la sfârșitul turneului nostru nord-american, câțiva membrii ultrazeloși ai echipei tehnice, încurajați de Allan Frey, de multă vreme agentul nostru american, au decis că cea mai ușoară modalitate de a scăpa de explozibilul rămas era să-l agațe de tabela luminoasă de scor a stadionului și să-i dea foc. Explozia a fost devastatoare. Tabela a izbucnit în flăcări și indica, pe o parte, scorul de 1 000 de goluri. A trebuit să plătim nu doar înlocuirea tabelei, ci și foarte multe geamuri de la casele învecinate. Ne-am cerut scuze și, din fericire, am plecat înainte să ne găsească localnicii.

După aceea, ne-am grăbit înapoi în Anglia, cu un calendar complet înnebunitor, pentru un spectacol provocator din punct de vedere tehnic la Knebworth. Ori timpul era prea scurt, ori noi eram prea rupți de oboseală. O parte a problemei era că generatoarele nu erau stabilizate. Într-o după-amiază, a fost clar că toată claviatura electrică a lui Rick trebuia reacordată. Însă am reușit să pierdem din vedere semnificația acestui lucru și, când s-a lăsat întunericul și s-au aprins luminile noastre de scenă, claviaturile lui Rick își schimbau tonalitatea la unison cu sunetul. Suna înfiorător. S-a răspândit vestea că, de fiecare dată când volumul master era dat tare, claviaturile se dezacordau. Sub scenă, Phil Taylor, Robbie Williams și tehnicianul de la compania de generatoare, ca într-o scenă ce amintea de *Das Boot*, se chinuiau să învârtă mânerul generatorului într-o încercare de a controla paguba. Phil își aduce aminte că eforturile lor

erau „bărbătești, dar fără speranță“ deoarece claviaturile continuau să urce și să coboare între diez și bemol.

De disperare, Rick a plecat la un moment dat și, într-un fel sau altul, am dus spectacolul până la capăt folosind doar un pian și o claviatură mai puțin sensibilă, și un spectacol de lumini mai modest. Cu toate că eram dureros de conștienți de problemele tehnice de pe scenă și de sub ea, am reușit să distragem atenția publicul cu un mare efect atunci când, în deschiderea spectacolului – în loc să folosim machete de avioane cum făcuserăm la alte spectacole –, am reușit să coordonăm o trecere la mică înălțime a două avioane Spitfire adevărate pe deasupra mulțimii.

# 8

# Balonul se ridică

Era perioada în care, influențați poate de grandoarea impunătoare de la Knebworth, ne-am apucat să lucrăm la un Empire Building ceva mai mic. Am cumpărat o clădire pe Britannia Row 35, lângă Essex Road, în Islington. Britannia Row era o clădire cu trei etaje, fostă biserică, pe care ne-am apucat să o transformăm rapid în studio de înregistrări și spațiu de depozitare pentru echipamentul nostru de scenă tot mai complex. Nu eram nemulțumiți de Abbey Road, dar petreceam atât de mult timp în studiouri încât părea să merite să ne creăm un mediu adaptat nevoilor noastre. În plus, era la modă ca formațiile să-și construiască propriile studiouri de înregistrări: Pete Townshend avea Eel Pie Studios, iar The Kinks posedau Konk Studios.

Înțelegerea inițială pe care o aveam cu EMI – și în cadrul căreia ne reduseserăm procentul în schimbul timpului nelimitat de studio la Abbey Road – se încheiase, așa că eram conștienți că trebuia să ne așteptăm la costuri de studio tot mai mari. Cumva ne-am convins singuri că Britannia Row ar fi o mișcare prin care am economisi bani. Într-adevăr, visam probabil la un studio comercial de succes, în ciuda cheltuielilor foarte mari pe care le implica un astfel de proiect.

În acel moment, Roger și cu mine eram singurii membri ai formației care locuiam la Londra – David stătea încă la nord de Londra, lângă Royden, în Essex, iar Rick se mutase la Royston, la sud de Cambridge. Astfel, amplasarea Britannia Row pe London N 1 era destul de convenabilă pentru David și Rick, destul de convenabilă pentru mine (locuiam în Highgate, la câteva mile în nord-vest) și enervant de la îndemână pentru Roger, a cărui locuință în Islington era la vreo 200 de yarzi mai încolo. Curând, după destrămarea căsătoriei cu Judy, avea să se mute în sud-vestul Londrei – neconvenabil pentru el.

Dintre cele trei etaje ale clădirii pe care o cumpăraserăm, doar parterul singur era suficient pentru studio. Asta însemna că principalul spațiu de depozitare trebuia să fie deasupra, fapt care implica instalarea unui scripete cu lanț pentru a muta în sus și-n jos tone de echipament, la care se adăuga un stivuitor care se legăna periculos între stradă și o trapă neprotejată. Etajul de sus devenise birou și spațiu pentru o masă de biliard, una dintre primele piese echipament de care Roger insistase că aveam nevoie. Asta l-a ajutat în momentele mai monotone din timpul înregistrării și, ulterior, mesele de biliard au avut tendința de a fi prezente oriunde înregistrează el. Și, dacă s-ar fi săturat de ispita postavului verde, își putea reface forțele cu hrana consistentă oferită de îngrijitorul studioului – Albert Caulder, tatăl unuia dintre foștii noștri roadies, Bernie – care pregătea un hamburger magnific stropit din belșug cu usturoi.

Principalul nostru plan legat de Britannia Row era să ne transformăm pe nesimțite în regi ai afacerilor de închirieri de echipament muzical pornind de la premisa că alte trupe ar fi fost disperate să închirieze echipamentul nostru. Din păcate, cele mai multe dintre ele nu aveau nevoie de echipamentul extrem de sofisticat pe care insistaserăm să-l construim pentru spectacolele noastre, iar cele mai multe dintre turnurile

de lumini și mixerele quadrofonice stăteau pitite în fundul depozitului până când, asemenea animalelor de companie loiale, dar bătrâne, erau trimise cu grație într-o lume mai bună. Pe măsură ce trecea timpul, ceilalți ieșeau, unul câte unul, din afacere, atât cea legată de închirierea echipamentului muzical, cât și cea referitoare la proprietate, până când am rămas singurul acționar. Din fericire, în 1986, echipa managerială Brian Grant și Robbie Williams au preluat controlul afacerii. Când am auzit ultima dată de ea, era înfloritoare, iar printre clienții săi se număra și Pink Floyd.

Dacă afacerea cu închirierea echipamentului muzical s-a dovedit a fi o piatră de moară pe care ne-am agățat-o singuri de gât, partea legată de studio a fost mult mai interesantă. L-am rugat pe Jon Corpe, vechiul nostru prieten de la Regent Street Poly, să proiecteze studioul. Jon plănuia să folosească pentru structură un material foarte ușor numit lignacit. Lignacitul – un compozit de rumeguș, nisip și ciment – este, din punct de vedere acustic, mult mai puțin refractant decât cărămida, ceea ce însemna că îl puteam folosi ca finisaj pentru studio în locul bizarului amestec obișnuit de pin, paviment neregulat și mochetă, care era decorul preferat pe atunci.

Intenția noastră era să construim o cochilie știind foarte bine că orice imperfecțiuni acustice puteau fi reparate după aceea cu tampoane și materiale moi. Am săpat parterul, ceea ce ne-a permis să turnăm o structură de bloc completă în interiorul clădirii deja existente. Această structură a studioului era așezată pe tampoane izolante de cauciuc, fixate pe o placă de beton. Acest lucru era necesar pentru a preîntâmpina inevitabilele reclamații pentru zgomot din partea vecinilor precum și pentru a mai amortiza din huruitul camioanelor și autobuzelor care circulau pe New North Road aflată în apropiere. Ca cele mai multe dintre studiourile de înregistrări, se părea că primim mai multe plângeri cu privire la persoane obosite și agitate care ieșeau din

clădire noaptea târziu, mai curând decât de la zgomotul ce venea din temnițele construite cu atâta grijă.

Voiam, de asemenea, să creăm un studio care să poată fi folosit de oricare dintre noi, pe cont propriu, fără un inginer sau operator de bandă expert prin apropiere care să ne ajute. Ceea ce însemna schițarea unui sistem suficient de simplu încât artiștii care ne vizitau să fie capabili să localizeze priza pentru căști fără să cheme un asistent care să le arate locul cu pricina. Asta a mers surprinzător de bine. Totul era clar etichetat, în termeni profani: pe priza pentru căști scria „căști" în locul codului indescifrabil care tindea să fie norma în marile studiouri comerciale.

Decizia noastră de a evita orice exces decorativ îi dădea locului un aer auster la modă. Părea să fie, de altfel, tendința noastră naturală – casa gardianului lui Pestalozzi pe care Roger, Jon Corpe și cu mine o desenaserăm pentru un proiect pe când studiam arhitectura era atât de neatrăgătoare încât niciun om zdravăn la cap n-ar fi vrut să locuiască în ea. Se spune că Roger ar fi zis că „arată ca o închisoare de căcat" când a văzut pentru prima dată rezultatul final de la Britannia Row. „E corect, bănuiesc..." Nu exista lumină naturală și, după câteva ore, locul putea să capete caracteristicile triste și claustrofobice ale unui adăpost antiatomic – deși, evident, mult mai stresant, mai ales în camera de control mică, extem de înghesuită și cu un aranjament al scaunelor foarte incomod, de-a lungul peretelui din spate, probabil ca să descurajeze vizitatorii. Pe atunci, studioul însuși era încă cea mai importantă zonă de activitate în procesul de înregistrare; mai recent, odată cu posibilitatea de a conecta instrumentele digitale și samplerele direct la pupitrul de mixaj, trupele tind să-și petreacă cea mai mare parte din timp în camera de control, studiourile mari devenind desuete, iar camerele de control mari devenind obligatorii.

Construcția a durat aproape tot anul 1975, dar, către sfârșitul anului, am fost în măsură să testăm

echipamentul în două situații, dintre care una presupunea să lucrăm cu Robert Wyatt la câteva cântece ale lui Mike Mantler. Aveam un pupitru de mixaj și un magnetofon cu 24 de canale de la compania americană MCI, care, deși nu erau cele mai scumpe, erau profesionale. Aici am înregistrat *Animals* în 1976. Deși studiourile aflate în proprietatea unor formații puteau fi un prilej de mare răsfăț, Britannia Row reprezenta o perspectivă mai minimalistă sau, poate, mai zgârcită.

Brian Humphries se ocupa de partea inginerească. Deși Brian lucrase la muzica noastră de film, la spectacolele noastre live și la *Wish You Were Here*, lipsa opresivă de spațiu de la Britannia Row, plus efectele vieții de turneu păreau să-și pună amprenta asupra lui pentru că începuse să dea semne de uzură pe măsură ce albumul progresa. Acest lucru era exacerbat de faptul că lui Brian nu i-a fost niciodată foarte clar că, într-o formație recunoscută pentru sensibilitățile ei de stânga, era mai înțelept să-și țină pentru el propriile păreri mai de dreapta, în special când puteau fi auzite de Roger. Dintr-un anumit motiv, pe toată durata lucrării, el a folosit o nenorocire de cârpă de praf, înfiorător de urâtă, ca să șteargă semnele de pe masa de mixaj; asta a devenit jucăria sa „antistres". Mai târziu, după ce s-a terminat înregistrarea, Roger a înrămat-o și i-a făcut-o cadou lui Brian.

O mare parte din materialul pentru *Animals* exista deja sub forma unor cântece pe care Roger le scrisese mai demult. „Dogs" fusese interpretat chiar înainte de albumul *Wish You Were Here*, în turneul din Marea Britanie în toamna 1974, sub denumirea „Gotta Be Crazy", iar elemente din „Sheep" apăruseră în același turneu ca „Raving and Drooling". Muzica trecuse astfel printr-o perioadă de gestație de peste un an și beneficiase de ceva ranforsări în fața publicului, în turneu.

Către sfârșitul înregistrării, Roger crease două piese numite „Pigs On The Wing" pentru a deschide și a închide albumul, menite să ofere formei de ansamblu

a albumului o mai bună dinamică și să consolideze partea sa „animalică". Un efect colateral nedorit a fost că a deschis problema împărțirii redevențelor obținute din publicare (care se bazează pe numărul cântecelor, nu pe lungimea lor), întrucât îi dădea lui Roger două piese în plus și însemna că piesa mai lungă „Dogs", scrisă în colaborare cu David, nu se împărțea, ci era lăsată ca o singură piesă. Acesta era tipul de problemă care mai târziu se va dovedi controversată.

În condițiile unui turneu iminent, discutaserăm despre nevoia de a extinde formația pe durata turneului și de a folosi încă un chitarist care să interpreteze unele dintre piesele pe care David le mixa prin efectul de dublare în studio, iar Steve l-a invitat la o întâlnire pe un chitarist numit Snowy White. Snowy cântase cu Peter Green, fostul chitarist de la Fleetwood Mac, și cu Cockney Rebel și abia terminase un turneu în State cu Al Stewart în momentul în care a primit mesajul că Steve încercase să intre în contact cu el, după ce Snowy îi fusese recomandat lui Steve de Hilary Walker, care lucrase cu Kate Bush.

Snowy își amintește că a ajuns în camera de control într-un moment nefericit. În timp ce Brian era în pauză, Roger și cu mine ne asumaserăm îndatoriri inginerești și șterseserăm cu succes soloul de chitară pe care David abia ce-l terminase. A fost pentru mine un moment perfect să recunosc preeminența lui Roger... Snowy a avut un interviu sumar cu David („N-ai fi aici dacă n-ai ști să cânți, nu-i așa?") și apoi cu Roger („Dacă tot ești aici, ai putea să și cânți ceva"), care i-a dat lui Snowy o parte dintr-un solo pe „Pigs On The Wing" – parte care a devenit redundantă în momentul în care melodia a fost împărțită în două pentru albumul final. Cu toate acestea, Snowy a avut consolarea că întreaga piesă – inclusiv soloul său – a apărut pe versiunea cu opt canale, fiind astfel apreciată de minoritatea selectă care a cumpărat-o. Snowy a apărut ulterior în turneul *Animals*, intrând în fiecare seară să deschidă spectacolul cu introul de bass la „Sheep",

derutându-i pe cei din primele rânduri care încercau să-și dea seama care dintre cei patru Fab Floyd era personajul ăsta, pentru că nu existau programe sau anunțuri care să explice apariția sa.

Îmi amintesc că mi-a plăcut mai mult să lucrez la albumul ăsta decât la *Wish You Were Here*. A existat o oarecare întoarcere la un angajament de grup, poate și pentru că simțiserăm că Britannia Row era responsabilitatea noastră și, astfel, eram mai implicați în a face un succes din munca de studio și de înregistrare. Dat fiind că ne aparținea, chiar puteam să petrecem în studio cât timp voiam, iar nenumăratele partide de snooker sau de biliard nu presupuneau niciun fel de costuri suplimentare.

În comparație cu unele dintre eforturile noastre precedente, *Animals* a fost, într-adevăr, un album foarte simplu. Părerea mea este că nu a avut o construcție la fel de complexă ca *Dark Side* sau *Wish You Were Here*. După înregistrarea pieselor, mixarea părea un proces relativ nedureros – sau poate doar că reușeam noi să o facem mai repede. Trebuie să spun că nu am niciun fel de amintiri foarte puternice despre sesiunile de înregistrare ca atare; au mai mult de-a face cu Britannia Row ca loc.

Unii critici au simțit că muzica de pe *Animals* era mai tare și mai dură decât orice altceva făcuserăm. Existau diverse motive pentru care să fi fost așa. Exista, cu siguranță, o atmosferă de lucru în studio. Noi n-am încurajat niciodată valuri de vizitatori la precedentele noastre sesiuni de înregistrări, dar la Britannia Row, lipsa de spațiu însemna, realmente, că în carlingă nu era loc decât pentru echipaj.

Orice răspuns mai dur s-ar putea să fi fost o reacție subconștientă la acuzațiile de „rock de pe vremea dinozaurilor" care li se aduceau unor trupe ca Led Zeppelin, Emerson, Lake & Palmer și nouă înșine. Eram pe deplin conștienți de apariția punkului – chiar și cineva care nu asculta muzică nu putea să nu observe explozia lui Sex Pistols în lumina reflectoarelor mass-media. Iar

în cazul în care am fi făcut-o, încuiați în buncărul nostru de la Britannia Row, Johnny Rotten se afișa drăguț cu un tricou pe care scria mare „Urăsc Pink Floyd".

Punk era poate și o reacție la decizia caselor de discuri de a se concentra, mai curând, asupra a ceea ce ei considerau a fi câștigători garantați decât să-și asume riscuri cu nou-veniții – pe când, în anii 1960, ar fi semnat cu oricine avea părul lung, chiar și cu un câine ciobănesc. După aproape 30 de ani, același lucru este din nou adevărat. Dacă o casă de discuri plătește o sumă uriașă pentru o trupă consacrată, există șanse să-și recupereze investiția; ei ar putea să cheltuiască aceeași sumă pe o duzină de formații și să piardă tot. Din punct de vedere financiar este perfect inteligibil, dar asta nu încurajează talente noi. Unul dintre mesajele punkului a fost că se puteau face discuri și cu 30 de lire și ceva mărunțiș. Deși puteam să simpatizăm cu ideile astea, ne situam totuși de cealaltă parte a baricadei în raport cu generația punk. „Desigur, nu vreți ca lumea să fie populată doar de dinozauri", am spus atunci, „dar este un lucru extrem de bun să-i ții în viață pe unii dintre ei."

Britannia Row nu reprezenta neapărat un Palat de Iarnă, însă mișcarea punk a fost momentul în care ne găseam la capătul greșit al revoluției culturale, după cum fuseserăm foarte mult la capătul său corect în vremea undergroundului din 1966 și 1967. Ciclul de zece ani se întorsese și, fără îndoială, se va mai întoarce. Hipioții extaziați de ieri sunt azi părinți hărțuiți și stresați care bombănesc despre banalitatea lui *Pop Idol* și versurile incomprehensibile de la *Top Of The Pops*. Se trezesc, inevitabil, transformându-se în părinții lor – dar acum măcar sunt dureros de conștienți de ironia sorții...

La vreun an după lansarea lui *Animals*, am primit un telefon de la Peter Barnes, producătorul nostru. Dorea să știe dacă mi-ar plăcea să produc un album pentru The Damned la Britannia Row. Nu cred că eu am fost prima alegere. Ei l-ar fi vrut, de fapt, pe Syd ca producător, ceea ce ar fi fost remarcabil, dar nerealizabil. Mie mi-a

plăcut experiența, probabil mai mult decât le-a plăcut lor. Din păcate, aveau pe-atunci o doză urâtă de diferențe muzicale și existau mesaje diferite cu privire la ceea ce voiau să realizeze.

Trupa includea un amestec ciudat de concepții. Rat Scabies și Captain Sensible erau de orientare punk, însă dintre cei doi, Captain era cel mai îngrijorător. Deși Rat ar fi putut să dea foc la ceva ca să se distreze, dintr-un impuls de moment, Captain ar fi petrecut ceva timp mai înainte, aranjând cu grijă materialele inflamabile. Dave Vanian era un goth devotat, în timp ce Brian James era cel care părea că vrea să ducă formația către noi zone muzicale. Captain nu era de acord cu această schimbare de filosofie. Sugestia unei anumite linii de bass folosind un glissando a fost respinsă din capul locului, iar ideea de a face mai mult de două repetiții era văzută ca o erezie. Am terminat albumul și l-am mixat într-un interval de timp care lui Pink Floyd nu i-ar fi ajuns decât pentru a instala microfoanele.

Nick Griffiths, un fost inginer de sunet la BBC, care ni s-a alăturat chiar la sfârșitul înregistrărilor pentru *Animals*, a înregistrat aceste sesiuni. Nick își amintește că unul din echipa tehnică de la Damned se apucase să scrie pe toți pereții ăia scumpi de lignacit. Singura soluție era să se chinuiască să șteargă graffitti cu pricina. Până și trupa era jenată și, cu toate că imaginea lui Rat Scabies și Captain Sensible purtând mănuși de cauciuc nu este credibilă, în mod sigur ei sunt cei care au dat ordine ca mâzgăliturile să fie bine frecate.

În decembrie 1976, înregistrarea și mixarea lui *Animals* s-au terminat și a început lucrul la coperta albumului. Hipgnosis ne prezentase trei idei și niciuna dintre ele nu ne-a plăcut. Astfel, coperta s-a născut dintr-o idee a lui Roger, executată de Storm, centrată pe Battersea Power Station, o viziune ciudată a viitorului pe malurile Tamisei, care urma să se închidă. Terminată inițial pe la începutul anilor 1930 și proiectată de Sir Giles Gilbert Scott – designerul celebrelor cabine telefonice britanice roșii, astăzi și ele depășite –, clădirea

consta, de fapt, din două centrale legate între ele; cea de-a doua, construită în 1953, era cea care se profila pe cerul Londrei cu cele patru coșuri ale sale ca niște turnuri. Pe atunci, Roger locuia pe Broxash Road, lângă Clapham Common, așa că zilnic străbătea Londra ca să ajungă la studiourile din Islington, un traseu care trecea pe lângă coșurile centralei electrice care se profilau în zare și care i-au inspirat ideea pentru copertă.

Andrew Saunders – ajutat de Jeffrey Shaw – a creat macheta unui porc gonflabil și apoi obiectul real a fost construit pentru noi de o companie germană. Ballon Fabrick învățaseră meserie construind zepelinurile originale, dar, printr-o frumoasă transformare a săbiilor în pluguri, ne-au făcut ulterior o serie de materiale gonflabile. Am ajuns pe la începutul lui decembrie la centrala electrică scoasă din funcțiune cu un uriaș balon porcin (care dintr-un motiv oarecare a fost cunoscut sub numele de „Algie") – lung de vreo zece metri, plin de heliu și foarte fioros – legat zdravăn de un țăruș. Ca o precauție suplimentară, aveam un pușcaș pregătit în caz că Algie o lua la fugă.

Sesiunea de fotografii a fost programată pe 2 decembrie, dar vremea era câinoasă; am avut și niște probleme cu echipamentul, așa că am decis să ne întoarcem a doua zi. Din păcate, deși vremea se îmbunătățise încă de dimineață, pușcașul nu sosise și nu era pe poziție în momentul lansării. Însă, brusc, s-a iscat o pală de vânt, parâma de oțel a pocnit și Algie și-a luat zborul, ridicându-se spre ceruri la aproape 600 de metri într-un minut – mult prea repede ca să poată fi interceptat de elicopterul de vânătoare al poliției. Nu era o cascadă deliberată și eram foarte conștienți că, dincolo de pierderea unui echipament scump, puteam provoca un mare dezastru aviatic. Au fost chemați avocați, au fost trasate planuri de urgență și au fost nominalizați țapii ispășitori.

Una dintre amintirile mele preferate legate de tot incidentul este întâlnirea care îl implica pe avocatul

nostru, Bernard Sheridan, la care Linda Stanbury – pe atunci agentul nostru de presă –, îndoctrinată în mentalitatea hârțogăriei necesare pentru turnee și tot auzind știrile că porcul se îndrepta spre Germania, a gemut: „Dar nu are carnet...“ (Birocrația turneelor era înspăimântătoare. Nenumărate liste de echipament, formulare în trei exemplare de fiecare dată când camioanele erau încărcate. Echipa nu putea să facă nicio șmecherie ca să evite asta. La orice punct de frontieră, controlul vamal putea decide într-o clipită să verifice totul. Lucrul supărător era că nici vama nu părea să știe cum trebuia procedat cu formularele. Odată, am avut o altercație cu autoritățile când vameșii belgieni au rupt partea care nu trebuia a unui formular sau au ștampilat secțiunea greșită dintr-un carnet, și ne-au trebuit trei ani ca să convingem autoritățile belgiene că nu vânduserăm pe piața neagră trei camioane cu remorcă pline de echipament... Încurajarea liberei circulații în Uniunea Europeană a adus măcar un avantaj).

Din fericire, porcul a coborât de bunăvoie și a fost recuperat de un fermier din Kent fără să fi suferit vreo stricăciune. A existat o poveste despre un pilot de avion care ar fi văzut porcul rătăcitor pe când se pregătea să aterizeze la Heathrow, dar s-a temut să raporteze acest caz pentru că turnul de control ar fi crezut că era beat. Din păcate, cred că povestea e apocrifă. Adevărul îngrozitor este că imaginea porcului a fost adăugată pe coperta finală mai târziu, pentru că fotografia cea mai bună a centralei electrice, cu un cer noros și deprimant, fusese făcută mai înainte, într-o zi friguroasă, când Algie era absent.

O serie de porci gonflabili aveau să devină obișnuiți ai turneelor. La câteva dintre spectacolele în aer liber, unul plutea pe deasupra audienței înainte de a fi manevrat astfel încât să dispară în spatele scenei. Mai târziu, în locul lui se ridica un văr identic, dar mai ieftin, umplut cu heliu și cu stomac de propan, și făcea o explozie uriașă care, pe scara hollywoodiană a efectelor distrugătoare, se

situa în apropiere de *Die Hard*. La un concert, propanul a fost înlocuit, experimental, cu un amestec de oxigen și acetilenă, producând o asemenea explozie, încât lui Mark Fisher îi mai țiuie încă urechile, nu de la zgomot, ci de la mușchiuliala pe care a primit-o de la Steve O'Rourke.

Aveam și niște artificii care, în momentul când explodau, împrăștiau niște parașute în formă de oaie care pluteau apoi ușor în jos. Compania care ni le făcuse rafinase tehnica asta pentru un șeic saudit a cărui fotografie fusese lansată în același mod cu ocazia zilelor sale de naștere – această companie ne-a spus că ei moșteniseră afacerea când, la venirea pe tron a șeicului, predecesorii lor folosiseră greșit o fotografie a vărului său, care tocmai fusese înlăturat..

Turneul *Animals* a fost primul nostru turneu „branduit". Înainte, materiale de pe un nou album fuseseră, firește, incluse în orice concert din turneu, dar aceasta era prima dată când știam clar că plecam la drum special ca să promovăm un anumit album. Turneul a început la Westfalenhalle din Dortmund, pe 23 ianuarie 1977, și după Europa, în februarie, și Marea Britanie, în martie, am plecat în State pentru trei săptămâni în aprilie și mai, și apoi încă trei săptămâni în iunie și iulie.

Subestimaserăm entuziasmul promoterilor noștri pentru motivul porcului. La San Francisco, Bill Graham organizase în spatele scenei un țarc plin de animale, dar niciunul dintre ele nu părea foarte fericit să fie acolo. Soția lui David, Ginger, pe care o cunoscuse cu doi ani înainte într-unul dintre turneele noastre americane, era o vegetariană convinsă și o iubitoare de animale și a fost îngrozită. A sărit în țarc, a cerut eliberarea lor și a refuzat să plece până când nu s-au făcut jurăminte legate de bunăstarea lor viitoare.

Marcel Avram, de multă vreme promotorul nostru german, ne-a făcut cadou, la Munchen, un purcel. Încă odată, trebuia găsită o casă pentru noul-sosit și, cu diferiți germani aparent flămânzi care priveau cu lăcomie purcelul, managerul turneului, Warwick McCredie, a

fost însărcinat să-l ducă înapoi la hotel pe timpul nopții. Locuiam la un hotel Hilton foarte șmecher, aproape de locul concertului, însă Warwick a reușit să intre cu purcelul fără să fie detectat. Adevărata problemă era că apartamentul lui Warwick avea pereți cu oglinzi și porcul tot vedea mii de alți porci holbându-se la el. Warwick nu a fost atent la aspectul ăsta. În timpul nopții, purcelul a spart majoritatea oglinzilor din partea de jos și a umplut de excremente peste tot. În dimineața următoare, l-am văzut pe Steve cum pleca de la recepție, în timp ce noi ne căraserăm în mare viteză după ce am văzut grozăvia. Nu cred că aș fi vreodată capabil să-l întreb ce s-a discutat acolo.

Stadioanele mai mari pe care cântam acum au adus cu sine o serie de probleme noi. În sălile mai mici, publicului îi este permisă intrarea chiar înainte de începerea spectacolului, dar pe un stadion de baseball numărul foarte mare de spectatori și cerințele legate de parcare înseamnă că stadionul trebuie să se deschidă cu trei sau patru ore înainte de începere. Dimensiunea tot mai mare a amplasamentelor presupune, totodată, și nivele mai înalte de pregătire fizică, ca să nu mai vorbim de abilități de alpinist, din partea echipei tehnice. Aveam acum o echipă cunoscută ca „escadrila quadro", SAS-ul cărăușilor, care aveau sarcina de a căra boxele noastre quadro în cele mai îndepărtate și mai înalte colțuri ale stadioanelor și sălilor.

Rareori am folosit o trupă de deschidere în turneu. Există câteva motive pentru asta. La început, exista un anumit element de concurență între trupele care apăreau pe afiș – și primele acte aspirau să surclaseze actul principal, „să-i zboare de pe scenă". Mai târziu, era mai mult o chestiune legată de faptul că orice trupă de deschidere ar fi distrus pur și simplu atmosfera pe care încercam să o creăm, supraentuziasmând, plictisind sau alienând publicul nostru. Cât privea spectacolele de pe stadioane, să nu ai o trupă de deschidere însemna că publicul ajungea să vadă evenimentul principal la începutul serii, în jur de ora opt, în loc să stea pentru

concertele altor două sau trei trupe. Chiar și așa, fără prea mare lucru care să o distreze, înțepenită fie sub un soare arzător, fie în ploaia care cădea, mulțimea putea deveni neliniștită. Existau întotdeauna câțiva care aveau tendința să se îndoape cu alcool sau droguri – și apoi se prăbușeau repede când formația urca pe scenă. Uneori putea fi amuzant pentru că încercam să ochim persoane din public moțăind sau total aflate în comă.

Deveneam tot mai conștienți de problemele legate de controlul, securitatea și siguranța publicului. Cu 80 000 de oameni care beau pe rupte, este ca și cum ai fi ales primar al unui orășel pentru o seară, cu toate responsabilitățile care decurg de aici, inclusiv accidente de mașină, furtișaguri, copii care se nasc... Există chiar și ceva muzică live – dacă ești norocos. Deprindeam realitățile vieții de turneu, inclusiv înțelegerea faptului că, deși poți fi capabil să relaționezi cu primele 30 de rânduri de oameni, este extrem de dificil să captezi și să menții atenția rândurilor invizibile din spate.

Spectacolele din acest turneu au variat în ceea ce privește calitatea. Deși mai improvizam un pic, improvizația era limitată – nefiind, în sine, problema principală. Lipsa unei calități constante era cauzată de alte motive. Acestea erau turnee scurte și noi nu petreceam suficient timp repetând aspecte-cheie ale spectacolului precum trecerea de la un număr la altul sau sincronizarea cu filmele proiectate. Și îmi amintesc și că o parte a regiei de scenă era la fel de haotică precum muzica, întrucât nu am alocat niciodată suficient de mult timp pentru repetițiile pe scenă. De asemenea, am subestimat întotdeauna factorul vreme. Vântul și ploaia erau amenințări permanente și amândouă puteau să afecteze foarte grav nivelul și calitatea sunetului nostru, care toate influențau concentrarea noastră și starea de spirit a publicului.

Cu toate acestea, în turneul *Animals*, a fost elaborată o caracteristică a așezării scenei pentru inevitabilul atac al vremii proaste pe stadioane în aer liber: un set de

umbrele mecanice. Acestea puteau fi ridicate de sub scenă și apoi deschise și, cu toate că motoarele care le acționau s-au dovedit nefiabile, arătau fantastic țâșnind din scenă și apoi deschizându-se ca niște flori. Pe măsură ce am progresat, folosind din ce în ce mai mult echipament suspendat de grinzi, asemenea dispozitive au devenit perimate, dar, la acest turneu, puteam încă să ne bazăm pe faptul că publicul era surprins de transformarea bruscă a scenei într-un trotuar de cafenea Continental. Am mai încercat o dată umbrele individuale similare la turneul *Division Bell*, dar David, într-un acces de furie, a dat cu a lui de pământ și ne-a spus după aceea că s-a simțit ca un prostănac stând sub un palmier de plastic care picura, iar Rick aproape că s-a asfixiat din cauza fumului care rămânea înăuntrul unui acvariu întors cu gura-n jos pe care, ca deștepții, îl creaserăm special pentru el.

O particularitate întotdeauna de efect în spectacole era folosirea unor nacele la fiecare capăt al scenei – o idee lansată de Arthur Max. Acestea sunt un fel de lifturi hidraulice folosite pentru a schimba becurile la stâlpii de iluminat de pe stradă, dar, în loc de o simplă macara, fiecare unitate avea montat pe ea un proiector manevrat de un operator îmbrăcat în negru, ghemuit în spatele lui. Adăugându-le balize rotative, nacelele făceau o mare impresie în deschiderea oricărui spectacol, ridicându-se încet de sub nivelul scenei. Luminile putea fi și ele coborâte alarmant de aproape de formație, suficient încât să-i pârlească părul chitaristului principal cel puțin o dată.

În ciuda amplasamentelor mai mari și a accesoriilor tot mai numeroase de pe scenă, numărul membrilor din echipa tehnică folosită în turneele din ultimii doi ani rămăsese cam același. Continuam să trimitem după burgeri (cateringul de turneu nu era încă o știință exactă) sau mâncam ceea ce decidea promoterul să ne ofere – de obicei, burgeri sau un platou uriaș cu mezeluri.

În 1977, nu existau niciun fel de amenajări de birou la locații. Majoritatea problemelor birocratice și a aspectelor legale, tehnice și financiare în continuă creștere se discutau în camerele de hotel ale lui Steve, Robbie și Graeme Fleming și cea mai mare parte a hârțogăriei trebuia să intre în servietele de aluminiu destul de mici ce deveniseră simbolul eleganței pentru eșaloanele superioare ale echipei tehnice.

Muzicienii au înțeles că marile turnee pot fi, de asemenea, mult mai singuratice – îți descopereau corpul prăbușit în camera de hotel doar atunci când nu apăreai la autobuz, două zile mai târziu. Și este mai ușor să devii izolat de restul formației. Pe când călătoream toți într-un microbuz, încercam pur și simplu să nu ne certăm în fiecare zi pentru că altfel ne-ar fi fost imposibil să continuăm. Dar, în turneele mai mari, există tendința ca oamenii să se împartă în fel de fel de bisericuțe.

Odată cu schimbarea de statut, de la club la stadion, promoterii locali – într-un spirit de bunăvoință și cu speranța că vei rămâne cu organizația lor – îți propun întotdeauna activități care merg de la navigație, curse de carting și bărci de mare viteză până la o excursie la Disneyland sau o vizită la piața locală de pește, a doua zi, la cinci dimineața. Adesea, noaptea târziu, una dintre destinațiile astea va fi sugerată ca o excursie pentru ziua următoare. Toată lumea este de acord, entuziasmată de șampanie și gustări, și se fac aranjamente – dar, de obicei, cum se face dimineață, propunerea nu mai este atrăgătoare. Astfel că o flotilă de limuzine ajunge la intrarea hotelului unde, în loc de 40 de persoane care promiseseră că vin, găsește pregătiți de plecare doar trei membri obosiți și stânjeniți ai echipei de turneu.

Dacă ieși în oraș *en masse*, fără un promoter sau un director executiv la îndemână care să preia nota de plată, o ieșire care presupune băutură se poate transforma ușor într-o experiență financiară teribilă pentru că participanții mai experimentați se scuză și o șterg devreme, lăsând victima ghinionistă cu nota de plată în

brațe și foarte hotărâtă să nu mai socializeze niciodată, și, în mod sigur, nu în barul unui hotel foarte scump.

Sfârșitul turneului *Animals* a marcat un alt punct slab. David spune acum că aceasta a fost o perioadă în care simțea că totul se putea termina pentru Pink Floyd. Părerea lui este că obținuserăm și menținuserăm succesul pe care ni-l doriserăm de la început ca o formație și, prin urmare, ne era greu să vedem ce am fi putut face mai mult.

Ne-am întors în Marea Britanie ca să aflăm că etajul de sus al Britannia Row începuse să se umple de contabili pentru că problemele de afaceri deveneau tot mai prezente în viețile noastre. De-acum apăream toți la întâlniri de afaceri, cu serviete și aproape sigur îmbrăcați în haine de blană – din blana unor animale pe cale de dispariție. Se poate ca asta să ne fi făcut să ne simțim ca niște oameni de afaceri și, în mod sigur, dădeam impresia că puteam lăsa la o parte, pentru totdeauna, următorul album din cauza veniturilor pe care le încasam. Suna așa de ușor: vorbeai un pic, luai prânzul și îți dublai banii.

Una dintre marile calități ale bărbaților în costume albe, precum doctorii, sau în dungi este un comportament frumos față de bolnavi, respectiv față de angajați. Noel Redding, basistul de la Jimi Hendrix Experience, s-a simțit întotdeauna extrem de deranjat de ciudățeniile contractuale ale industriei muzicale și avea un citat la îndemână pentru oricine voia să intre în lumea afacerilor cu muzică și îi cerea sfatul: „Studiază dreptul. Cumpără-ți un pistol...“

Ar fi trebuit să luăm aminte la asta. După succesul lui *Dark Side,* am fost seduși de ideea intrării într-un parteneriat cu o companie de consilieri financiari numită Norton Warburg. În 1977-1978, veniturile din *Dark Side* și *Wish You Were Here* curgeau și impozitul în Marea Britanie pentru cei cu venituri mari era de 83% și de 98% pe profitul investit. Norton Warburg ne-a convins să intrăm într-o schemă care ar fi redus taxele; „capital de risc“ era cuvântul de ordine și propunerea era să ne

transformăm într-o companie cu scop lucrativ investind banii lui Pink Floyd în diferite activități. Dezavantajul era că, și dacă s-ar fi dovedit a fi de succes, am fi trebuit să scăpăm de ele pentru a evita să atragem atenția bărbaților (și a femeilor) de la fisc făcând profit exagerat, întrucât așa era construită afacerea.

Ca atare, era puțin probabil să ne intereseze întrucât multe dintre ideile astea de afaceri erau atât de găunoase încât niciun bancher cu mintea întreagă nu le-ar fi luat vreodată în serios. În perioada asta eram implicați în afaceri cu bărci din fibră de sticlă, pizzerii și un restaurant pe o barjă plutitoare. A existat și o afacere cu un hotel (eșuat) ce s-a transformat în manufactură de caramel, o companie de încălțăminte pentru copii, Memoquiz (un precursor al Game Boy), o afacere cu închirieri auto și o firmă de skateboarding numită Benji Boards. Într-un caz, am fost surprinși când o companie care ne spusese că fusese neoficial autorizată de Rolls-Royce să se ocupe de mașini second-hand, părea să aibă o serie de probleme de livrare: mașinile fie nu au venit, fie – dacă au venit – erau mai proaste decât Bentley-ul în care văzuserăm moartea cu ochii în turneul lui Jimi Hendrix din 1967. Ulterior, doi dintre directorii acestei companii s-au aflat un interval de timp la discreția Maiestății Sale.

Cu toate astea, nu aveam timp să verificăm toate aceste lucruri, pentru că energiile și gândurile noastre s-au îndreptat către producerea unui album care să vină după *Animals* – și aveam nevoie de material nou. Ne confruntam cu o anumită problemă. Doi dintre compozitorii potențiali ai formației, și anume David și Rick, lucrau la proiecte solo și, prin urmare, nu aveau decât foarte puțin material suplimentar pe care să-l prezinte trupei.

Albumul solo al lui David, numit simplu *David Gilmour*, a fost lansat în mai 1978 – pe album lucrase din nou cu Willie Wilson, care fusese un membru al Joker Wild înainte ca David să ni se alăture în 1968. Rick

lucrase, de asemenea, la propriul său album solo, *Wet Dream*, cu o formație care îl includea pe Snowy White la chitară. Eu lucrasem o scurtă perioadă cu Steve Hillage la producția albumului său, *Green*, care învățase meserie de la John Wood, inginerul de la prima noastră sesiune de înregistrare pentru „Arthur Lane" la Sound Techniques Studios în ianuarie 1967.

Nu se pusese niciodată problema ca vreunul dintre membrii trupei să nu poată face un album solo, așa cum s-ar fi putut întâmpla și se întâmplase cu alte formații – relația dificilă dintre Mick Jagger și Keith Richards, din anii 1980, era cauzată exact de o chestiune de genul acesta. Toți ne făcuserăm propriile albume și fuseserăm producători pentru alți artiști și acest lucru, în loc să se dovedească o sursă de tensiune și gelozie, părea că, de fapt, ne oferise o supapă de siguranță utilă.

Din fericire, Roger a rezolvat această lipsă de material. În timp ce noi toți fuseserăm prinși în alte părți, el lucrase singur în studioul său de acasă. Demourile lui Roger variau foarte tare în privința calității. Unele erau atât de bune încât n-am putut niciodată să le îmbunătățim în studio și ne-am întors la varianta originală. Altele nu erau decât schițe grosiere, supramodulate și distorsionate. Roger nu prea accepta asta pretinzând că toate erau de calitate excelentă și amenința că mi le cântă pe toate, încă o dată, ca să dovedească acest lucru – motiv pentru care am acceptat cu grație punctul său de vedere.

# 9

# Scriind pe perete

Evenimentul care a inspirat *The Wall* a avut loc la un spectacol pe Stadionul Olimpic din Montreal în timpul turneului *Animals* din 1977. Acesta era un stadion gigantic, străjuit de un turn futuristic, care fusese construit pentru Jocurile Olimpice cu un an înainte. Turnul ajungea la înălțimi enorme și, prin însăși mărimea sa, amplasamentul nu contribuia la o atmosferă caldă și prietenoasă cu fanii.

În primele rânduri din apropierea scenei, era un grup relativ mic, dar surescitat, care era, probabil, „sus" la capitolul chimicale, dar, în mod sigur, foarte jos la capitolul atenție. Fiind chiar în față, puteam să-i auzim și să ne dăm seama de starea de spirit a publicului. În pauza dintre două numere, acest grup făcea sugestii de cântece. Când lui Roger i-a căzut privirea pe un membru foarte gălăgios al gășții care striga „Cântă «Careful With That Axe», Roger", și-a pierdut răbdarea și, până la urmă, l-a scuipat pe individ.

Acest lucru era mai mult decât neobișnuit, era ciudat. După plecarea lui Syd, Roger fusese mereu purtătorul de cuvânt pe scenă și se ocupase cu aplomb și, adesea, cu unele observații amuzante, de prezentări, de întreruperile ce apăreau în timpul spectacolului

când cedau proiectoarele sau provocate de fel de fel de agitatori. Incidentul nu făcea decât să sublinieze faptul că stabilirea oricărei legături cu publicul devenise tot mai dificilă.

Roger nu era singurul care se simțea deprimat din cauza spectacolului. În decursul anilor, elaboraserăm un bis final definitiv la care cântam un blues lent de douăsprezece măsuri în timp ce echipa tehnică scotea treptat tot echipamentul și instrumentele de pe scenă, ieșind, tăcut, un singur muzician. De această dată, David a fost atât de supărat de atmosfera concertului încât nu a vrut nici măcar să participe la bis.

Deși în acel moment incidentul cu scuipatul a fost enervant, a servit totuși la a pune în mișcare rotițele creative ale lui Roger care a elaborat planul unui spectacol bazat pe ideea unui public separat atât fizic, cât și mental de idolii săi. Dacă incidentul de la Montreal a avut vreun impact care i-a schimbat viață amărâtului de fan scuipat de Roger, nu se știe; este suficient să spunem că el nu a angajat niciodată un avocat și nici nu a cerut dividende pentru inspirație creatoare.

*The Wall*, ca întreg, reprezintă o mare cantitate de material distribuit pe suporturi diferite: discul, concertele – dublate de material video și efecte de scenă – și un film. Aceasta fusese intenția lui Roger încă de la început. El manifestase întotdeauna o dispoziție pentru explorarea posibilităților multimedia, dar *The Wall* a dus lucrurile mult mai departe. Și ca timp proiectul s-a întins foarte mult: perioada de lucru a durat, de fapt, de la jumătatea lui 1978, când Roger a creat versiunea inițială, până în 1982, odată cu lansarea filmului.

Roger învățase din experiență că era esențial să știi când era momentul potrivit pentru a scoate în față o idee. Cândva, în decursul anului 1978, a simțit clar că acel moment sosise și s-a apucat de treabă în studioul de acasă. În momentul când ne-a arătat rezultatele muncii sale – îmi amintesc că am fost la el cel puțin o dată ca să le ascult, iar el a adus, de asemenea, benzile la Britannia

Row –, avea, de fapt, schițate două discuri, unul fiind *The Wall*, iar celălalt *The Pros And Cons of Hitch-hiking*.

Deși mai târziu a trecut printr-o transformare enormă și, de fapt, Roger a sfârșit prin a rescrie întreaga compoziție muzicală în Franța, demoul *Wall* conținea suficientă claritate și destule concepte – unele având doar un schelet, altele cu ceva mai multă carne pe ele – pentru ca noi toți să înțelegem că acesta avea mult mai mult potențial decât un simplu album. La fel, cu toții ne-am simțit mai puțin inspirați de *The Pros and Cons Of Hitch-hiking*; se părea că era mai bine să-l lăsăm pe Roger să îl facă singur (ceea ce a și făcut în 1984). Încă de pe-atunci era evident că *The Wall* era o nouă mare lucrare – și cred că toți ne puteam imagina interpretând-o. A fost, de asemenea, o ușurare imensă pentru noi să ni se ofere un asemenea concept complet chiar de la începutul procesului.

Pe una dintre piesele de pe demo pot fi auzit și eu, înjurând la telefon. Roger avusese nevoie pentru ritm de un ton de telefon care suna și, presupunând că eram plecat, m-a sunat pe numărul de acasă fără să se sinchisească să verifice dacă eram acolo sau nu. Am ridicat receptorul și, la început, m-am gândit că era o glumă proastă deoarece părea că la celălalt capăt al firului fredona un nebun – de unde și înjurăturile mele. Ceva mai târziu, s-a aflat că cel care cânta acolo fusese Roger. Între timp, amândoi am rămas confuzi o vreme.

Steve O' Rourke a ascultat și el demourile: el a fost singurul capabil (și suficient de cinstit) să-și aducă aminte că a selectat *Pros And Cons* ca bucata sa muzicală favorită. Acest lucru ne-a permis să continuăm vechea și buna noastră tradiție de a face mișto de gusturile muzicale ale managementului, dar, în apărarea lui Steve, trebuie amintit că demourile lui *The Wall* nu includeau încă niciunul dintre cântecele bine-cunoscute, precum „Run Like Hell“ sau „Comfortably Numb“.

Nivelul contribuțiilor celorlalți membri ai formației avea să devină mărul discordiei. Poate că însuși

caracterul complet al demoului lui Roger nu le-a permis lui David și Rick să contribuie mai mult. Dar, cu siguranță, David a simțit mai târziu că aportul său muzical, mai ales la „Run Like Hell“ și „Comfortably Numb“, nu a fost suficient recunoscut. Însă acest vulcan potențial al vrajbei viitoare era încă adormit în momentul în care am început să lucrăm la versiunile brute ale unora dintre cântecele pentru *The Wall*, la Britannia Row în toamna lui 1978.

Când a început lucrul, ne lipsea un inginer de sunet. Cred că am simțit că Brian Humphries era acum complet epuizat și suferea de un caz extrem de suprasaturație de Floyd. Alan Parsons era acum The Alan Parsons Project și Nick Griffiths era considerat încă o cantitate relativ necunoscută, așa că am început să căutăm și să întrebăm în jur de un inginer tânăr, dar talentat, cu experiență, și care putea să aducă o abordare diferită a sunetului nostru. În cele din urmă, Alan l-a recomandat pe James Guthrie care produsese și lucrase ca inginer cu o serie de formații inclusiv Heatwave, The Movies și Judas Priest, precum și cu o trupă numită Runner. Palmaresul lui James, în special o tușă sonoră scânteietoare, identificabilă instantaneu, pe care o adusese în munca sa cu Runner, sugera că el putea să adauge și muncii noastre un aer proaspăt, mai viu. Steve O'Rourke l-a rugat pe James să vină în biroul său. James nu știa mare lucru despre formația pe care o manageria Steve sau despre ce voia să discute. El spune că Steve avea două proiecte pe care voia să le discute. Unul era Tom Robinson, celălalt Pink Floyd. „Mi-am ridicat calm falca de pe jos, m-am adunat și am dat din cap cu profesionalism, dar inima mea o luase razna. Steve mi-a spus că trupa ascultase ceva din ce am lucrat și că era interesată să mă cunoască. A subliniat că asta avea să fie o coproducție. M-am gândit: «Tipii ăștia au fost propriii lor producători încă de pe vremea când eu eram la școală. Nu am nicio problemă cu asta»“. James s-a întâlnit cu Roger pe care și-l amintește

ca fiind „amabil și serios, analizându-mi atent fiecare cuvânt și gest". Au discutat despre conceptul lui Roger pentru *The Wall* și lui James i-a fost trimisă o copie a demoulului.

Infinit de răbdătorul James a fost o contrapondere a extrem de energicului și adesea irascibilului Bob Ezrin. Deși produseserăm singuri *Dark Side* și *Wish You Were Here*, Roger decisese să-l transfere pe Bob ca coproducător și colaborator. Bob era un producător reputat care lucrase la câteva albume ale lui Alice Cooper și la albumul *Berlin* al lui Lou Reed. L-am cunoscut prin intermediul lui Carolyne, cea de-a doua soție a lui Roger, care lucrase cu el și care, de fapt, îl luase la spectacolul din Hamilton, Ontario, unde aruncasem în aer tabela de scor.

Tot atunci, Bob adusese cu el și un prieten care era psihanalist și, totodată, fan al trupei. După ce l-a văzut pe Roger cum s-a tăiat la picior după spectacol, prefăcându-se că se luptă cu Steve, psihanalistul a sugerat că ar putea fi o idee bună dacă el s-ar alătura turneului ca un membru permanent al echipei tehnice... James Guthrie a remarcat, cu înțelepciune, că, odată ce fusese socotit demn de încredere, era ca și cum a fost acceptat într-o familie, „deși o familie foarte disfuncțională", după cum își amintește că am zis eu odată.

Bob își aduce aminte foarte bine prima sa vizită la Britannia Row, ca să ne cunoaștem. Pentru că nu ne-am gândit să trimitem o mașină care să-l ia de la aeroport, i-am spus să închirieze una și să-și croiască drum prin tot centrul Londrei și a întârziat. Când a găsit până la urmă locul, prima persoană pe care a întâlnit-o a fost un Brian Humphries buimăcit și tras la față, coborând pe scări. Brian arăta groaznic; l-a văzut pe Bob și i-a spus: „*Ei* mi-au făcut asta..." Când Bob a intrat în camera în care eram noi, a fost întâmpinat de imaginea lui Robert care-i arăta ostentativ ceasul. Bob susține că mai târziu l-a luat pe Roger deoparte și i-a zis: „Am deja un tată; să nu îmi mai faci vreodată chestia asta în public". Steve O'Rourke

a venit ca să găsească o atmosferă puțin tensionată, o întreagă conferință de producători și pe Bob amenințând că se retrage. Am luat-o cu binișorul și Bob s-a calmat.

Când ne-am apucat să înregistrăm, am început să căutăm ambianțe noi. Încercam să obținem ceva precum sunetul unei săli live, înregistrând unele dintre tobe într-un spațiu deschis, foarte mare, de la ultimul etaj al Britannia Row, camera cu acoperiș de sticlă și cu podele de lemn ce găzduia prețioasa tablă de biliard a lui Roger. Întrucât camera era total lipsită de izolație fonică sau de amortizare de zgomot, s-ar putea ca ceilalți ocupanți ai clădirii să nu fi apreciat deloc experiența. Nu numai că nu puteau auzi nimic altceva decât bateria, fără nicio melodie de acompaniament și în afara oricărui context muzical, dar, odată ce tobele începeau, nu aveau nicio idee despre cât de mult va dura vacarmul ăsta diabolic.

Mai mult, spre deosebire de repetițiile anterioare, noi eram proprietarii clădirii și, ca atare, nu eram receptivi la plângeri, precum tipul de la Continental Hyatt House din Los Angeles (cunoscută drept „Continental Riot House"), care, după ce vecinii i-au cerut să înceteze cu zgomotul, s-a trezit cu trei bărbați ce încercau să-i spargă ușa ca să-l omoare. Un telefon la recepție primise un răspuns destul de inutil cum că „Acest hotel oferă servicii pentru industria muzicală. Nu acceptăm reclamații".

Pentru prima dată, sunetul bateriei pe *The Wall* a fost păstrat intact pe toată durata procesului de înregistrare. Tobele și basul au fost inițial înregistrate pe un magnetofon analog cu 16 canale și mixate pe două canale pe un magnetofon de 24 de piste pentru efecte de overdub, păstrând înregistrarea originală pentru mixajul final. Acest lucru ne-a permis să evităm degradarea inevitabilă ce apare atunci când benzile sunt derulate în permanență pentru adăugarea altor instrumente și voci.

Cu toate acestea, deși Britannia Row fusese adecvată pentru înregistarea albumului *Animals*, devenise de acum clar că nu era la înălțimea sarcinii pentru *The Wall*. Instalaserăm deja o mare cantitate de echipament

de schimb. Acest lucru se datora în primul rând lui Bob și James care voiau să-l aducă la nivelul propriilor lor standarde înalte și se părea că oricine venea să lucreze la partea de producție își aducea și propria piesă preferată de echipament. Am avut curând un nou Stephens cu 24 de canale, iar monitoarele existente au fost și ele rapid înlocuite.

După toată această muncă și redefinire, a trebuit să ridicăm tabăra și să ne schimbăm oricum locul de înregistrare, fiind depășiți de o serie de evenimente externe. Era perioada în care afacerile noastre din afara formației au explodat. Am angajat un consilier financiar în persoana lui Norman Lawrence pentru a administra studiourile Britannia Row, la sugestia lui Norton Warburg, compania care se ocupa de investițiile noastre. Deși era în mod oficial omul lui Norton Warburg, Norman a observat că era ceva foarte greșit în tot aranjamentul și a început să facă investigații.

S-a dovedit că Norton Warburg sifonase fonduri de la compania lor de investiții, aparent o construcție cu ștaif, pentru a garanta partea dezastruoasă a capitalului de risc, toate acele skateboarduri, pizzerii și mașini dubioase. În cele din urmă, Andrew Warburg, fondatorul companiei a fugit în Spania, întorcându-se în Anglia în 1982, unde a fost arestat, condamnat și a luat trei ani. Foarte mulți oameni și-au pierdut banii. Pentru că Norton Warburg fusese certificată de organizații cu bună reputație, ca American Express și Bank of England, își depuseseră la ei toate economiile lor de o viață sau pensiile. Văduvele și pensionarii nu mai aveau nicio șansă să revină la muncă. Noi măcar eram norocoși că puteam să ne apucăm din nou de treabă.

Toate aceste probleme financiare nu prea aveau de-a face cu muzica noastră. Dar implicațiile lor au avut un impact semnificativ asupra deciziilor pe care a trebuit să le luăm cu privire la următorul nostru album. Am descoperit că, împreună, pierduserăm în jur de un milion de lire. Pierderile în companiile de capital de risc erau

înspăimântător de mari și, întrucât noi investiserăm fonduri înainte de impozitare – pentru că, de fapt, în asta consta toată șmecheria –, aveam acum de plătit un impozit uriaș, care, după părerea experților noștri financiari, se situa undeva între cinci și douăsprezece milioane de lire.

Problema era agravată de faptul că, în loc să avem o singură companie de capital de risc, deciseserăm ca fiecare dintre noi să aibă propria companie. Ramificațiile acestei decizii măreau, de cel puțin patru ori, implicațiile fiscale. Ni s-a sugerat că am putea deveni nonrezidenți în Marea Britanie timp de un an așa încât să putem câștiga ceva bani și să ne refacem vistieria pipernicită și să le dăm ceva timp contabililor și specialiștilor noștri fiscalitate să mai salveze ceva din naufragiu. Întreaga experiență ne-a întristat enorm. Ne mândriserăm întotdeauna că suntem suficient de deștepți încât să nu ajungem în astfel de situații. Ne consideram oameni educați, din clasa de mijloc, care puteau controla totul. Am greșit în mod absolut.

Răspunsul era exilul. Dovedind o iuțeală pe care ar fi admirat-o până și Jefuitorii Marelui Tren, în două sau trei săptămâni ne-am făcut bagajele și duși am fost. Părea, de departe, cea mai bună opțiune. Reglementările de rezidență fiscală însemnau că trebuia să părăsim Marea Britanie înainte de 6 aprilie 1979 și să nu ne întoarcem, nici măcar pentru cea mai scurtă vizită cu putință, până pe 5 aprilie, anul următor. Această opțiune a exilului a fost, de fapt, îmbrățișată cu entuziasm de o serie de trupe rock care îi erau recunoscătoare guvernului pentru că profitau de aparenta sa generozitate. În cazul nostru, era pur și simplu esențială. În turneele ulterioare, am putut să profităm de o lege care implica șederea în străinătate pentru cel puțin 365 de zile, dar care permitea câteva vizite (inițial o stratagemă introdusă de guvernul laburist în anii 1970 pentru a încuraja exporturile și de care să beneficieze petroliștii ce lucrau Orientul Mijlociu).

Nu doar perspectiva a unui an de venituri neimpozitate pentru a ne plăti datoriile, ci și oportunitatea unui nou început pentru muzica noastră, fără bătaia de cap cu

avocații și contabilii, erau irezistibile. În orice caz, Bob a simțit că viața confortabilă de familie de care ne bucuram cu toții în Marea Britanie era un alt factor de încetinire a procesului de creație a unui opus foarte hard-rock. Aproape că ne-am bucurat de șansa de a pleca departe ca să scăpăm. Precum copiii obraznici care își abandonează în dezordine locul de joacă, am putut să lăsăm în urma noastră mizeria financiară pe care s-o curețe profesioniștii.

În timp ce noi lucram în străinătate, consilierii noștri au revocat parteneriatul pe care îl aveam pentru turnee – un pas înapoi pentru idealurile lui Blackhill – și au restructurat totul, negociind cu domnii și doamnele de la Administrația Fiscală. Nigel Eastaway își amintește că, la un moment dat, aveam 200 de conturi în executare, așteptând un acord cu fiscul – o indicație despre amploarea problemei. Abia puteam să intrăm la Britannia Row din cauza rândurilor compacte de contabili – dar înțelegerea pe care au structurat-o abia a acoperit costurile acestora. Steve O'Rourke și Peter Barnes au negociat, de asemenea, un mare contract de publicare cu Chapell's care să ne aducă un venit suplimentar.

Studioul din Franța în care începuserăm să lucrăm și unde s-a desfășurat cea mai mare parte din munca de pregătire pentru *The Wall* se numea Super Bear. Amândoi, Rick și David, lucraseră acolo la proiecte solo cu un an înainte și le plăcuse atmosfera. Era situat sus, în Alpii Maritimi, la aproximativ 30 de minute cu mașina de Nisa, la marginea unui sătuc, și avea propriul său teren de tenis, piscină și foarte mult spațiu de relaxare. Îmbinam înregistrările cu tenisul și excursiile ocazionale la cluburile de noapte din Nisa – drumul lung până acolo descuraja călătoriile prea frecvente.

În vreme ce Rick și cu mine stăteam chiar la Super Bear, Roger și David închiriaseră vile în apropiere. Între timp, Bob Ezrin se instalase la somptuosul hotel Negresco în Nisa. O invitație la cină cu Bob a fost ca și cum am cinat cu casa regală. În restaurantul hotelului,

Bob se tutuia cu șeful de sală, care era atât de topit după acesta de-i tremurau genunchii, cum se spune. După ce am savurat magnifica bucătărie de trei stele Michelin, ar fi trebuit să-i mulțumim călduros lui Bob pentru că el semnase generos nota de plată. Cuceriți probabil de efectul vinurilor de colecție propuse de somelier, abia la jumătatea drumului de întoarcere, printre dealuri, am realizat că, de fapt, cei care plătiseră nota eram noi.

Punctualitatea lui Bob era discutabilă, ca să nu spunem altfel, dar, în mod ciudat, întârzierea sa constantă – în fiecare zi el avea o scuză tot mai elaborată și tot mai puțin credibilă – servea pentru a ne concentra energiile pe măsură ce devenea ținta resentimentelor noastre ironice. Era super, de parcă am fi fost din nou în turneu.

Eu făcusem partea muzicală de baterie mai devreme, la Super Bear, așa că mi-am petrecut cea mai mare parte a timpului ca un observator interesat. Roger închiriase o vilă mare, mai sus de Vence, și m-am mutat acolo întrucât cazarea la studio, deși minunată, era un amestec ciudat de internat cu Espresso Bongo. În fiecare zi, obișnuiam să conducem 65 de kilometri de la vilă până la studio. Împreună, Roger și cu mine, uzaserăm în unsprezece săptămâni două seturi de anvelope la Ferrari-ul meu Daytona.

Cu părțile de tobe terminate, mi s-a permis să mă duc la Le Mans. I-am încredințat lui Roger spre păstrare (și mi l-a dat înapoi) Rolexul meu de aur – un cadou de la EMI după zece ani de muncă nu foarte grea – și, împreună cu Steve, am plecat ca băieții în weekend. A fost, realmente, o mare aventură. Aceasta a fost prima mea experiență reală la cursele de mașini și nu pot decât să spun că m-am simțit ca pe altă lume. La începutul acelui an reușisem să fac o scurtă sesiune de teste pe o Lola de doi litri pe care urma s-o conduc pentru Dorset Racing Team, dar nu ajunsesem niciodată la acel tip de curse de viteză realizabile pe pista în linie dreaptă, de opt kilometri, de la

Mulsanne, și nici nu experimentasem cursele de noapte. Este excitant, ca să nu spun mai mult, să mergi cu aproape 320 de kilometri pe oră și, deodată, să fii depășit de un Porsche care prinde cu 65 de kilometri mai mult.

Faptul că unii dintre concurenți erau campioni mondiali la mașini sport a îmbogățit experiența, iar standurile echivalau, în termeni de mașini sport, cu culisele de la Woodstock. Le Mans este o cursă extraordinară, una dintre ultimele oportunități pentru amatori să concureze cu băieții mari și chiar să aibă șansa să câștige. Lola a funcționat impecabil și singura mea sperietură adevărată a fost în calificări când am ridicat capul mult deasupra parbrizului. Siajul mi-a prins marginea căștii și m-am gândit că era să-mi zboare capul. Din fericire, singura consecință a fost o durere de gât în următoarea săptămână. Noi nu numai că am încheiat cursa – ceea ce poate fi socotită o realizare în sine –, dar am obținut și un loc doi la clasa noastră și am câștigat puncte de participare. Ferrari-ul lui Steve a terminat cu câteva locuri mai în față. A fost, fără îndoială, cea mai bună formă de reîntinerire înainte de întoarcerea la Berre-les-Alpes.

Dacă eu fusesem lăsat în pace destul de ușor, Rick, în schimb, a avut o viață mult mai grea. La un moment dat, în vară, la scurtă vreme după Le Mans, Dick Asher de la Sony/CBS ne propusese un contract, oferindu-se să crească procentele pe care le-am câștiga dacă am putea oferi un album finalizat la timp pentru o lansare de sfârșit de an. Roger, după ce s-a consultat cu Bob, a făcut un calcul rapid și un calendar al activităților și a spus că acest lucru chiar ar fi posibil. S-a luat decizia de a folosi un alt studio aflat la vreo 80 de kilometri mai încolo, numit Miraval. Proprietate a pianistului de jazz Jacques Loussier, studioul era amplasat într-un *faux château*. Lăsând la o parte orice altceva, puteai să plonjezi de pe ziduri și să înoți în șanțul cu apă din jurul castelului. Deși toate studiourile își trâmbițau caracteristicile unice, acest stabiliment trebuia să aibă cu una mai presus de

nu știu câte jacuzzi. Înregistrarea se făcea în ambele studiouri, Bob pendulând între cele două stabilimente. Pe lângă faptul că trebuia să se ocupe de această despărțire fizică, Bob mai avea și sarcina de a diminua un conflict ce apăruse între David și Roger. Cu toate acestea, cumva a reușit să facă față și, pe lângă faptul că s-a achitat de acest rol, a scos de la amândoi tot ce aveau mai bun.

Însă părțile de clape nu erau încă înregistrate. Singura modalitate de a menține data de lansare propusă era ca Rick să-și scurteze vacanța de vară; inițial, căzuserăm de acord să înregistrăm în primăvară și la începutul verii și, după aceea, să facem o pauză. Cum părțile mele de tobe fuseseră gata mai devreme, asta nu era o problemă pentru mine. Dar, în momentul în care Rick a auzit, via Steve, că trebuia să-și facă părțile de clape în vacanța de vară, a refuzat categoric. Când acest lucru i s-a transmis lui Roger, acesta a fost șocat și furios. Simțea că făcuse o muncă enormă și că Rick nu era dispus să facă niciun efort să ajute.

Situația s-a înrăutățit pentru că Rick voise să fie producător la *The Wall* – ca și cum n-ar fi avut deja destui – și Roger i-a spus că era OK atâta vreme cât el își aducea o contribuție semnificativă. Și uite așa, contribuția lui Rick era să apară la sesiuni și să stea fără să facă nimic, doar „fiind un producător". Asta nu i-a picat bine nici lui Bob, care a simțit că ciorba asta are prea mulți bucătari, iar Rick a fost eliberat de sarcinile de producție. Cu toate astea, Bob s-a oferit voluntar să-l ajute pe Rick cu secțiunile de clape, dar, dintr-unul dintre multele motive, Roger nu a fost niciodată satisfăcut de performanțele lui Rick.

Oricare ar fi fost legătura dintre Rick și Roger în ultimii cincisprezece ani, ea s-a rupt definitiv, iar căderea lui Rick a fost rapidă. Steve călătorea vesel spre America la bordul lui *QE2* când a fost sunat de Roger și i s-a spus ca, în momentul în care Roger va ajunge la LA, unde era planificată mixarea albumului, Rick să fie deja scos din formație. Rick, a mai spus Roger, putea să rămână ca

instrumentist plătit pentru spectacolele *The Wall*, dar după aceea, nu mai avea să fie un membru al trupei. Dacă nu se întâmpla asta, Roger amenința că închide prăvălia. Era ca și cum un nebun stătea cu un pistol îndreptat spre capul lui.

Dar, în loc să se lupte, Rick a preferat să cedeze – probabil răsuflând ușurat. Cred că a existat o serie de factori care au condus la această decizie. Retragerea responsabilităților de producție, alături de dificultățile în a furniza – chiar și cu ajutorul lui Bob – părți de claviatură care să-l satisfacă pe Roger au fost agravate de ruinarea căsniciei sale cu Juliette. Și, la fel ca noi toți, era îngrijorat de implicațiile financiare dacă nu terminam albumul. După cum s-a dovedit, decizia lui Rick a fost benefică pentru el: ca un interpret salariat la *The Wall,* era singurul dintre noi care făcea bani din spectacolele live. Noi, ceilalți trei, împărțeam pierderile...

Îmi este întotdeauna greu să descriu corect o parte dintre evenimentele din această perioadă. Roger încă era, probabil, prietenul meu cel mai apropiat și ne puteam bucura de compania celuilalt. Dar prietenia noastră era tot mai mult pusă la încercare, pentru că Roger se lupta să transforme ceea ce fusese o formație oficial democratică într-una cu un singur lider.

După ce s-a încheiat înregistrarea inițială, operațiunile au fost transferate la Los Angeles pentru faza de mixaj. Efectele de dublare orchestrale fuseseră aranjate și dirijate de compozitorul și aranjorul Michael Kamen. Adus de Bob Ezrin, Michael înregistrase aranjamentele la studiourile CBS din New York, întâlnindu-se cu formația abia la sfârșitul sesiunilor. În parcarea de la Producer's Workshop din LA unde se făcuse mixajul, au fost înregistrate diverse efecte, inclusiv scârțâitul pneurilor pentru „Run Like Hell" – ceea ce a însemnat că Phil Taylor dădea ture cu un Ford LTD în jurul parcării, Roger fiind înăuntru și țipând în gura mare.

Între timp, la Britannia Row, Nick Griffiths se ocupa de o lungă listă de efecte sonore pe care îl rugasem să

le adune, începând cu „Dărâmați zidul!“, scandat de personalul de la Brit Row, și până la sunetul unor lăzi încărcate cu veselă care era făcută zob. Pentru un SFX, Nick a călătorit prin țară o săptămână întreagă ca să înregistreze zgomotul unor clădiri care erau demolate. A fost destul de dezamăgit să descopere că firmele de demolări erau atât de profesioniste, încât puteau să dărâme clădiri uriașe cu cantități mici de explozibil plasate în puncte vulnerabile și, de fapt, nu prea era mare lucru de înregistrat. În mijlocul a toate astea, a primit un telefon din State, la două dimineața, ora Londrei. Pe fir erau Roger și Bob, și Nick s-a speriat puțin, gândindu-se că a încurcat efectele. Dar nu voiau decât să-l întrebe dacă putea să înregistreze doi-trei copii cântând câteva versuri din „Another Brick In The Wall“ cu o voce destul de patetică. Nick a spus: „Desigur“, dar și-a amintit totodată un album favorit al lui Todd Rundgren care avea un public pe fiecare dintre canalele stereo. El a sugerat înregistrarea unui întreg cor de copii. Da, i s-a răspuns, dar înregistrează-i și pe cei trei copii.

Nick a dat o fugă la școala locală, mai jos de Britannia Row, unde l-a găsit pe profesorul de muzică Alun Renshaw extrem de receptiv. Nick a stabilit o vagă înțelegere, prin care, în schimbul înregistrării unora dintre elevi, noi urma să înregistrăm orchestra școlii. Banda martor pe care era negativul a sosit de la LA prin curier, împreună cu versurile fotocopiate. „Sunt un pic cam tari“, s-a gândit Nick în timp ce le citea într-o dimineață devreme, după o noapte lungă în studio.

A aranjat niște microfoane, i-a înregistrat doar pe cei trei copii, așa cum fusese planificat, și apoi i-a chemat înăuntru pe ceilalți puști. În timp ce Nick le întreținea entuziasmul cântând împreună cu ei și țopăind prin studio, înregistrarea a fost încheiată în cele 40 de minute pe care le avea la dispoziție – durata lecției de care școala îi scutise pe copii. Banda a fost mixată repede și trimisă înapoi la LA. După câteva zile, Roger a sunat ca să spună

că i-a plăcut – și următoarea dată când Nick a auzit piesa, era la radio.

Ca urmare a succesului single-ului, după cum spune Nick Griffith, „s-a dezlănțuit iadul". Presa s-a mutat pe treptele studioului, grăbită să raporteze despre evidenta exploatare a elevilor cu fețe de îngeri de către staruri rock lipsite de scrupule, doar ca să descopere că noi eram, bine-mersi, la peste 11 000 de kilometri depărtare. Urmând instrucțiunile de a nu sta de vorbă cu ei, Nick a trebuit, de câteva ori, să se strecoare pe o fereastră din spate ca să scape. În cele din urmă, s-a ajuns la o înțelegere cu conducerea școlii și s-a decis că întreaga școală va avea de câștigat întrucât înregistrarea fusese făcută în timpul orelor.

Faptul că „Another Brick" a apărut ca single s-a datorat parțial influenței lui Bob Ezrin, care, curios, își dorise dintotdeauna să producă un single disco. Pe de altă parte, noi abandonaserăm, furioși, ideea de a mai lansa single-uri încă din 1968, când „Point Me At The Sky" nu reușise să ajungă în topuri. Bob susține că eram atât de lipsiți de entuziasm pentru a face un single, încât abia în ultimul minut piesa a fost adaptată la lungimea cerută. Tempoul a fost fixat la 100 de bătăi metronomice pe minut, considerat a fi ritmul disco ideal, și astfel conceptul unui hit disco single a fost impus mai degrabă spre stupefacția noastră, stupefacție care a devenit și mai mare când, de Crăciun, am ajuns Number One în Marea Britanie pentru 1979.

Albumul – unul dublu – trecuse printr-o serie de traume în timpul mixajului final. Eu ajunsesem în LA la o lună după David și Roger (Rick se retrăsese la casa lui din Grecia). Cum de mixaj se ocupau Roger, David, Bob și James, am folosit timpul ca să lucrez, în New York, la un disc cu Carla Bley și Mike Mantler. Acesta a fost înregistrat în mediul relaxant de la Woodstock, în statul New York, iar sesiunile de înregistrare au produs o colecție de cântece ale Carlei care a fost lansată ca *Nick Mason's Fictitious Sports*, pentru ușurința lansării

și mărimea avansului. Când am ajuns eu, mixajul era aproape terminat – sub o mare presiune de timp, de obicei mixajele nefiind trimise direct în master –, dar studioul era bântuit de o paranoia în cel mai curat sens al cuvântului. Relațiile cu CBS/Sony nu erau bune. În timpul unor negocieri cu ei asupra drepturilor de publicare, Roger fusese revoltat deoarece, în virtutea faptului că *The Wall* era un album dublu, încercau să reducă suma pe care el trebuia să o primească pentru fiecare melodie. Când Dick Asher s-a oferit să intervină pentru a găsi o soluție amiabilă, răspunsul lui Roger a fost să întrebe de ce ar trebui să discute despre ceva ce îi revenea de drept. Casa de discuri a capitulat. Steve era și el implicat puternic în negocierile cu CBS, care își purtau propria bătălie încercând să evite să plătească promoteri independenți pentru a lansa discul. Această bătălie a fost scurtă și a fost pierdută de casa de discuri în momentul în care posturile de radio din SUA au refuzat pur și simplu să difuzeze chiar și un disc Number One dacă acesta nu era promovat independent.

Noi am amenințat că retragem *The Wall* de la CBS, iar ei au ripostat amenințând că iau albumul cu forța. Odată, studioul a fost spart. Probabil că au fost copii, dar, în atmosfera aceea paranoică, toată lumea s-a gândit că trebuia să fi fost o echipă SWAT de funcționari înnebuniți de la casa de discuri. În realitate, fără cooperarea întregii echipe de producție, nimeni nu ar fi putut vreodată să asambleze munții de benzi sub forma a ceva care să semene cu un disc. Cu toate acestea, nu am permis decât intrarea persoanelor care știau o parolă secretă. Acum pot să dezvălui formula magică. Era „Sunt de la CBS Records"...

Relațiile dintre formație și casa de discuri s-au înrăutățit din cauza șefului departamentului de promovare de la CBS, care, după ce primise extaziat primele câteva piese la o sesiune de preaudiție la Palm Springs, a ascultat versiunea terminată și a

susținut indignat că aceasta nu era decât un travesti al înregistrării pe care o ascultase prima dată.

Ca întotdeauna, pe măsură ce albumul urca în topuri, au apărut unele repercusiuni politice și financiare. Am avut avocați care reprezentau pe oricine și încercau să mai facă și ei un ciubuc. După ce am înregistrat la întâmplare, doar trecând de pe un canal pe altul al televizorului, pe album se auzea vocea unui actor care credea că succesul discului se datora, în primul rând, contribuției sale. I-am propus o înțelegere cu opțiunea de a dubla suma dacă o ceda în întregime unei asociații caritabile. A preferat să ia jumătate, dar pentru el.

Munca la spectacolul live s-a suprapus cu mixajul. Evoluția finală a conceptului show-ului a fost că publicul trebuia să intre în sală și să găsească un zid construit parțial la ambele capete ale scenei. Când începea spectacolul, acesta urma să fie prezentat de un animator, o combinație de MC și DJ de radio concepută pentru a spori irealitatea reprezentației și a pune la îndoială așteptările publicului.

Cu tot bombasticismul unui spectacol rock – artificii și efecte speciale –, acesta se deschidea cu o trupă ce se ridica din spatele scenei și care părea a fi Pink Floyd. De fapt, era un grup care semăna cu noi, cunoscut ca „formația-surogat" – Pete Woods la clape, Willie Wilson la tobe, Andy Bow la bass și Snowy White la chitară –, fiecare purtând o mască pe față (unul dintre beneficiile faptului că locuiam la Hollywood era că acestea puteau fi făcute ușor). Pe măsură ce efectele pirotehnice și sonore ajungeau la apogeu, primul grup de muzicieni rămânea nemișcat, iar luminile dezvăluiau, în spatele lor, adevărata formație. „Surogatele" apăreau ulterior pe scenă ca muzicieni auxiliari, fără măști pe față – sub această înfățișare fiind cunoscuți ca trupa „din umbră". Toate instrumentele și costumele lor erau gri, pe când cele folosite de noi erau negre.

Pe măsură ce spectacolul avansa, zidul era construit încetul cu încetul, astfel încât prima jumătate se termina

cu ultima cărămidă pregătită să fie așezată la locul ei. In fiecare seară, echipa tehnică reușea să termine zidul cu vreo 90 de secunde înainte de timpul standard. Muzica era construită în așa fel încât să ne lase o oarecare libertate, astfel că punerea ultimei cărămizi coincidea cu acordul final din „Goodbye Cruel World", ultimul cântec al acestei jumătăți. Odată terminat, zidul, făcut din 340 de cutii din carton tare, ignifuge, fiecare de aproximativ 1,3 metri lungime pe un metru înățime și lată de 30 de centimetri, ajungea la o înălțime de 11 metri și o lungime de 80 de metri. A doua jumătate a spectacolului începea cu zidul complet terminat, în fața formației. Zidul era folosit pentru proiecția unor fragmente din filme de animație făcute de Gerald Scarfe. La un moment dat, o secțiune mobilă din zid se deschidea pentru a dezvălui imaginea unei camere de hotel. Altă dată, în timpul piesei „Confortably Numb", Roger ieșea în fața zidului, în timp ce David apărea pe zid pentru a cânta soloul.

Cutiile erau făcute din carton, așa că puteau fi aplatizate pentru a le transporta la următorul spectacol și asamblate pe loc. Falsele cărămizi puteau fi legate între ele de o echipă de constructori ai zidului care, pentru a ajunge în locul unde voiau, foloseau turnurile hidraulice Genie ce se ridicau pe măsură ce zidul creștea în înălțime. Odată construit, zidul era sprijinit de o serie de basculante mobile ce puteau fi controlate să împingă înăuntru sau în afară (nedorind să pierdem publicul din primele rânduri), când zidul începea să fie demolat.

Reprezentația ajungea la apogeu odată ce cărămizile începeau să se prăbușească – asta implica o mecanică elaborată pentru a evita accidentele, spitalizarea și perspectiva unui spectacol unic, întrucât cărămizile, chiar dacă erau din carton, erau realmente foarte grele. După dărâmarea zidului, interpretam numărul final în manieră acustică asemenea unui grup de menestreli.

Încă de la Crăciunul precedent, Fisher și Park începuseră să lucreze la transpunerea ideilor lui Roger în realitate. Mark Fisher – continuându-și munca începută

cu structurile gonflabile în turneul *Animals* – călătorise de fapt până-n sudul Franței în timpul înregistrării albumului, cu mult înainte de termen, ceea ce a însemnat că, atunci când s-a dat undă verde spectacolului, a fost mai degrabă o chestiune ce ținea de crearea versiunilor 3D ale desenelor decât de a începe de la zero, sub presiune. (Mark era și el arhitect – urmase școala de arhitectură Architectural Association din Londra la sfârșitul anilor 1960 și, de fapt, îi angajase pe Pink Floyd pentru un eveniment ținut acolo în 1966; eveniment pentru care, își amintește el, am fost plătiți mai puțin decât Bonzo Dog Doo-Dah Band.) Însă, chiar și cu acest avans, au existat nenumărate probleme mecanice care trebuiau rezolvate. Repetițiile tehnice se țineau în State. Asta era soluția cea mai practică. Exista un bun sprijin logistic și aveam la dispoziție timp de două săptămâni, la un preț bun, un amplasament adecvat, la Culver City Studios în LA. Au apărut primele dificultăți. Turnurile Genie pentru constructorii zidului erau extraordinar de zgomotoase și primele experimente de demolare a zidului aproape că au distrus tot echipamentul de pe scenă. Pentru a proteja echipamentul, au fost proiectate și construite în mare grabă cuști mari de oțel și am obținut un lubrifiant magic din epoca spațială. Repetițiile au continuat, iar la începutul lui februarie, eram la Los Angeles Sports Arena pentru două săptămâni de repetiție finală înaintea primului spectacol pe data de 17.

În seara de dinaintea deschiderii, am avut un similispectacol. Dar, în timpul repetiției finale, a trebuit să recunoaștem că, dacă cea mai mare parte a regiei de scenă funcționa, luminile de scenă erau pur și simplu sub standard. A urmat o căutare frenetică, mai întâi a unui țap ispășitor, urmată imediat de cea a unui salvator. Steve l-a contactat pe Marc Brickman pe care Roger îl văzuse lucrând la spectacolele lui Bruce Springsteen.

Mark primise un telefon de la Steve și – întrucât el cunoștea pe cineva în organizația Floyd – s-a gândit că era prietenul său care se dădea drept Steve și îl suna ca

să-i spună că-i făcuse rost de bilete la spectacolul din seara următoare. Da, a spus Mark, mi-ar plăcea să merg. Nu, a spus Steve, nu înțelegi. Originar din Philadelphia, Mark fusese implicat în chestiuni legate de iluminat încă din adolescență, lucrând în lumea muzicii cu artiști ca Johnny Mathis și Bruce Sprinsgteen, iar de curând lucrase la Los Angeles la spectacole TV. Își amintește că a primit telefonul de la Steve la 1 p.m. și la 3 p.m. era la spectacol.

Gerry Scarfe și Roger i-au descris spectacolul și i-au explicat că era o repetiție la ora 7 p.m. în aceeași zi. Când Mark s-a întors în acea seară, Roger i-a spus: „Nu credeam că o să te mai vedem...“ A avut loc o ședință puțin cam jenantă, în urma căreia Graeme Fleming a fost eliberat (*i.e.* concediat), iar Marc a fost lăsat liber (*i.e.* să-și continue noile îndatoriri). Dată fiind presiunea timpului, el le-a fost recunoscător lui Robbie Willliams și lui Mark Fisher pentru că l-au ajutat atât de mult.

Seara premierei a avut parte de și mai mult dramatism când, după explozia de deschidere, a luat foc o cortină. Aceasta a continuat să ardă mocnit până în momentul în care Roger a trebuit să ceară o pauză și a așteptat până când niște tehnicieni/montori înarmați cu stingătoare de incendiu s-au urcat repede pe acoperiș și au stins-o. De acum, publicul și muzicienii erau uniți printr-un sentiment de pericol comun și spectacolul putea să continue. Întrucât comanda „Stop!“ făcea parte integrantă din spectacol, i-a luat ceva timp lui Roger să convingă bine rodata echipă de turneu că, de această data, chiar era vorba despre o urgență.

La un moment dat, cineva a sugerat că spectacolul ar trebui mai degrabă să circule decât să fie un eveniment static, în doar câteva orașe. A fost menționat în treacăt conceptul unui melc gigant gonflabil cu spațiu suficient pentru întregul spectacol, plus publicul, dar, din fericire pentru proiectanți, echipa tehnică, artiști și experți în probleme de sănătate și de siguranță, nu a văzut niciodată lumina zilei... Ne-am întors la ideea mai simplă

a unuia dintre „turneele mondiale“ mai scurte din istoria rockului: șapte nopți la LA, cinci la Nassau Colliseum, NY, șase spectacole la Earls Court în august 1980, opt la Dortmund în februarie 1981 – și încă cinci seri la Earls Court pentru a înregistra câteva secvențe pentru versiunea filmată.

Aproape toate spectacolele au fost relativ pașnice. Singura dificultate a apărut când Willie Wilson, bateristul formație surogat, a leșinat cu câteva ore înainte de începerea unuia dintre spectacole. Din fericire, Clive Brooks, vechiul meu tehnician de tobe, este el însuși un baterist foarte bun. Veteran al unei trupe britanice de blues, The Groundhogs, Clive a intrat și a interpretat toate părțile necesare în următoarele două seri. De atunci încoace, pot să simt nerăbdare în vocea lui dacă dau vreodată cel mai mic semn de boală în timpul turneului.

Spectacolul a fost mult mai repetat decât orice altceva făcuserăm înainte și a fost bine dezvoltat din punct de vedere tehnic. În acest fel, a fost un precursor al turneelor pe care David și cu mine le-am organizat mai târziu și al activității solo a lui Roger. Am constatat, de asemenea, că structura regulată a spectacolului ne-a ajutat să-l ducem la bun sfârșit chiar și în serile „proaste“. Succesul lui ne făcea să ne placă foarte mult să cântăm, dar, pentru că nu aveam posibilitatea să improvizăm sau să schimbăm muzica, începea să își piardă puțin din farmec. În condițiile astea, cerințele construirii zidului însemnau că o cărămidă întepenită sau un constructor prea grăbit puteau să influențeze lungimea fiecărei jumătăți, iar noi aveam diferite umpluturi sau tăieturi pentru momentele-cheie.

După cele cinci seri la Earls Court, în iunie 1981, spectacolul era bine rodat. Însă ele s-au dovedit a fi ultima dată când Roger, David, Rick și cu mine aveam să mai cântăm împreună pentru aproape un sfert de secol. În ceea ce privea relațiile de grup, lucrurile se deterioraseră chiar mai mult decât în timpul înregistrării. Cel mai clar semn în această privință putea fi văzut în culise, la

Earls Court, unde fiecare membru al formației avea o Portakabin individuală. Cabinele lui Roger și Rick erau, amândouă, cu spatele la incintă... Cred că fiecare dintre noi a avut, de asemenea, de dat câte o petrecere privată după spectacol, evitând cu grijă să ne invităm unul pe altul.

Câteva luni mai târziu, a început turnarea filmului, cu Gerald Scarfe și Michael Seresin coregizori și cu Alan Parker ca producător general, dar după o săptămână a fost clar că sistemul ăsta nu funcționa. Alan a fost promovat regizor, Michael a plecat, lui Gerry i s-au încredințat alte sarcini și am luat-o de la capăt. Schimbarea structurii de comandă atât de devreme a fost ca o prevestire. Există nenumărate povești despre neînțelegerile care au apărut în timpul acestui film. Alan Parker avea o viziune puternică, dar la fel aveau și Gerry și Roger. Gerry s-a simțit cu siguranță destul de izolat, întrucât Alan Parker și noul producător Alan Marshall reprezentau o facțiune de sine stătătoare, iar Roger și Steve O'Rourke, alta. Alan Parker, după cum spune Bob Geldorf, a subscris zicalei lui Michael Winner: „Democrația pe scenă înseamnă 100 de oameni care fac ce le spun eu", o filosofie împărtășită de câțiva dintre ceilalți protagoniști ai proiectului. În ciuda acestei rețete pentru dezastru, cred că rezultatele au reprezentat o victorie a abilității asupra organizării. Animația lui Gerry a reușit să treacă de la spectacolul pe scenă la marele ecran, așa cum a făcut și Bob Geldof în rolul principal al lui Pink.

Bob și Roger povestesc amândoi despre o cursă cu taxiul pe care Bob și managerul său au făcut-o la aeroport, în timpul căreia managerul lui Bob i-a spus că venise o ofertă pentru el să joace rolul lui Pink într-un film și că el chiar ar trebui să o considere ca pe un mare pas în carieră. Bob a luat foc, precizând: „Mă fut. Îi urăsc pe Pink Floyd. După cum își amintește Roger: «Au ținut-o așa până au ajuns la aeroport». Ceea ce nu știa Bob era că șoferul taxiului era fratele meu, care m-a sunat și

mi-a spus: «N-o să ghicești niciodată cine a fost în taxiul meu...»“ Din fericire, Bob s-a răzgândit și acceptat rolul.

Ne-a convins pe toți cei prezenți la testare cu o scenă din *Midnight Express* și scena telefonului din *The Wall*. Lingușit de Alan Parker, Bob s-a transformat în câteva ore dintr-un novice timid într-un actor de melodramă. Problema era că abia mai târziu a înțeles că nu era aproape niciun dialog în film pentru el.

Filmarea nu a mai mers bine când detaliile contractului lui Bob s-au împotmolit din cauza managerului său. Când persoana respectivă a apărut, în sfârșit, pe aeroportul din Londra, nu a fost decât pentru a fi arestată și dusă la audieri. Galant, Bob a început să lucreze în ciuda diferitelor probleme contractuale rămase nerezolvate.

Bob, în pofida rezervelor sale, spune Alan Parker, a dat rolului cea mai bună interpretare, fiind pregătit chiar să-și radă sprâncenele pentru asta. Pentru un om care nu știa să înoate, Bob a descoperit că, potrivit lui Alan, „scenele în care se îneca în piscina de pe acoperiș au fost ușoare pentru că erau cele mai autentice“. Bob s-a plâns o singură dată când, în timpul unei filmări într-o seară rece, la o veche fabrică de biscuiți din Hammersmith, a trebuit să se dezbrace pentru a fi acoperit cu o mâzgă roz și a i se cere să se metamorfozeze în fascist.

În autobiografia sa, *Is That It?*, Bob spune și el povestea unei scene din film în care o actriță americană, moartă după Metodă*, trebuia să arate că era înspăimântată de Pink. L-a întrebat pe Alan Parker ce motiv avea să facă asta. Alan a suspinat și i-a spus: „Banii“. Se pare că scena s-a terminat după dubla următoare...

Secvențele de pe câmpul de luptă au fost filmate la Saunton Sands în Devon. Aceasta este o plajă deosebit de utilă care ne-a oferit o serie de fundaluri, inclusiv



* Stil de interpretare prin care actorul e încurajat să folosească din propriile trăiri și experiențe în crearea rolului (n.r.).

paturile de pe coperta lui *A Momentary Lapse Of Reason*. Unul dintre avioanele Stuka în miniatură fără de a funcționat admirabil cu un pilot automat care să-l controleze. Celălalt a fost revendicat de mare atunci când s-a prăbușit. Îmi amintesc o dimineață devreme pe plajă, când, prin fumul și ceața bătăliei, ne-am înveselit la vederea unui cărucior cu ceai manevrat bărbătește, printre dune, de un angajat al firmei locale de catering care voia să se asigure că nu duceam lipsă de ceai și sendvișuri cu șuncă.

Celălalt amplasament memorabil a fost la Royal Horticultural Hall în Londra, unde 2 000 de skinheads fuseseră recrutați pentru a forma mulțimea pentru o trecere de la un spectacol rock la un marș politic. Tendința de a-și bea leafa la puburile destul de exclusiviste din zonă, cuplată cu o ură față de uniformă – chiar dacă era purtată de niște nefericiți de figuranți – au asigurat o atmosferă foarte animată, la limita pericolului. Gillian Gregory, coregrafa, avea sarcina imposibilă de a încerca să-i învețe pe skinheads niște mișcări de dans foarte simple. În final, după două ore de simplificare a rutinei și reducere a factorului dificultate, a renunțat. Precizia militară pe care și-o dorea a fost, din nefericire, imposibil de obținut: privind versiunea finală, știi că ei au de gând să facă ceva la unison; întrebarea este ce.

Alan Parker are o amintire specială legată de Steve O'Rourke. În timpul postproducției, Steve, aflat în biroul lui Alan – un bungalow în grădinile Pinewood, a primit un telefon de la Roger, aflat în clădirea principală. Steve s-a grăbit să se întoarcă dar, „cu vederea sa slabă, nu a observat ușile de sticlă închise, a trecut prin ele și le-a făcut țăndări. Steve s-a tăiat rău, și-a pierdut cunoștința și zăcea pe podea. Când a deschis ochii, a văzut-o pe secretara mea, Angie, scoțându-i cu atenție cioburile din față. S-a îndrăgostit imediat și, până la urmă, s-a căsătorit cu ea".

Convingerea mea este că Alan era cel mai potrivit om pentru slujba asta. Și uneori asculta ceea ce i se spunea

sau sugera de către alții. Încă mai am o cutie mică de film pe care mi-a trimis-o. Ne ciondăniserăm o vreme cu privire la o anumită scenă cu băiatul pe plajă pe care eu am considerat-o puțin cam fantezistă. În cutie erau o rolă de film cu această secvență și un bilet care spunea: „OK, ai câștigat". Alan își aduce aminte câteva dispute creative cu Roger legate de material – el rămâne foarte mândru de filmul terminat –, dar spune că problemele ce au apărut din ciocnirea a două egouri puternice l-au făcut adesea să se simtă mizerabil. Pe plăcuța de pe ușa lui Alan de la Pinewood scria: „Doar o altă sculă-n zid" [Just Another Prick On The Wall].

Steve, în calitate de producător executiv, trebuia să se asigure că am supraviețuit dezastrelor financiare ale realizării filmului. „Cât privește conturile", spune Alan, „cineva zicea că Steve O'Rourke notase costurile animației în atât de multe registre, încât puteau să umple un raft la Foyle's". Inițial am fost la risc cu costurile de demarare a filmului de două milioane de dolari (toate încasările noastre din discul *The Wall*) dar, până la urmă, David Bagelman de la MCM a venit cu garanția de zece milioane de care aveam nevoie. Bernd Eichniger de la Neu Constantin a mai dat două milioane de dolari și Goldcrest, prin Lazards, a finanțat producția în sine. Din păcate pentru Goldcrest, au intrat în lichidare în momentul în care ne pregăteam să le dăm înapoi partea lor de profit, așa că i-am oferit lui Jake Ebberts, președintele lui Goldcrest, două bilete gratuite pentru spectacolul din Canada atunci când ne-a sunat în 1994.

Alan Parker își amintește că, atunci când el și Steve au oferit prima dată filmul lui MGM (de curând el a făcut *Fame* pentru această companie), David Begelman „mi-a spus că el îmi încredința se investiția lor de multe milioane de dolari chiar dacă nu avea absolut nicio idee despre ce era filmul. Ba mai mult, nici măcar fiul său de optsprezece ani nu știa – și era fan Pink Floyd. Steve O'Rourke și cu mine am bătut palma cu Bagelman, iar eu

am zis: „Nu-ți face probleme, David, poți să ai încredere în noi deoarece tratăm banii altora ca și cum ar fi ai noștri". Mai târziu, în lift, Steve i-a spus lui Alan că remarca aceea a fost probabil nepotrivită, pentru că David Begelman fusese dat afară dintr-o poziție anterioară ca președinte la Columbia Pictures după ce fusese acuzat de deturnarea unui cec de 60 000$.

Nu a existat niciodată un album cu coloana sonoră a filmului – în parte, pentru că era, în mod inevitabil, foarte fidel înregistrării originale –, dar au existat câteva versiuni interesante ale cântecelor asupra cărora Bob Geldof și-a pus amprenta propriei sale interpretări.

În 1982, au avut loc diferite premiere, inclusiv o prezentare, seara târziu, la Festivalul de Film de la Cannes, care a fost amuzantă, mai ales că a coincis cu Marele Premiu al Statului Monaco, și eu am putut să aduc un invitat în persoana lui James Hunt. Sistemul de sonorizare de la vechiul Palais du Festival fusese îmbunătățit cu puțin ajutor din partea magazinelor Britannia Row. Când a început muzica, ipsosul a început să cadă din tavan, creând o cortină de praf și vopsea. Alan Parker își amintește că Steven Spielberg a participat la proiecția de la Cannes și, „la sfârșit, pe măsură ce luminile se stingeau, s-a uitat la mine cu o enormă milă și a clătinat din cap ca și cum ar fi spus: «Ce căcat a fost toată chestia asta?»"

Au fost diverse spectacole și la LA și NY, inclusiv o conferință de presă în Statele Unite, la care producătorul, Alan Marshall, când a fost întrebat despre semnificația filmului, a răspuns, destul de succint: „Este despre un ticălos nebun și zidul ăsta, nu-i așa..."

# 10

# Comunicare eșuată

După ce s-a încheiat toată munca la *The Wall*, sentimentul care mă domina – și de atunci avea să devină recurent – era unul mai puțin de euforie, cât de extenuare. Având în vedere că nu interpretaserăm spectacolul decât de 30 de ori în doi ani, era greu de dat vina pe efortul fizic. Era mai degrabă un sentiment că întregul proiect părea că se desfășoară de o eternitate. Sau poate că o altă cauză a letargiei și a lipsei mele de entuziasm era gândul că ne vom confrunta unii cu ceilalți din nou.

La sfârșitul turneului și al filmului, formația Pink Floyd – cea compusă din patru membri și înființată în 1968 – nu mai exista. Rick se bucura de un exil autoimpus: locuia în Grecia, țara celei de-a doua soții a sa, Franka, și savura plăcerea de a mânca lotus*. Absența din peisaj a lui Rick nu făcea decât să sublinieze faptul că eram închiși într-un cerc de noncomunicare.

În iulie 1982, *The Wall* avusese marea lansare. Fuseserăm cu toții implicați, într-o măsură mai mare sau mai mică, în promovarea sa. Îmi amintesc că am fost trimis, ca unic ambasador, în Spania, pentru premiera

* *Eating lotus* în original: în mitologia greacă, mâncătorii de lotus erau denumiți cei care duceau o existență indolentă fiind, în marea majoritate a timpului, drogați (n.r.).

de acolo – și cred că toți ceilalți erau în America pentru lansări la New York și în California – și că zâmbeam, scrâșnind din dinți, în fața camerelor. Dar am făcut și eu cu mâna, după cum credeam că s-ar face la casa regală din Madrid, și am recunoscut, cu modestie, că nu fusese în întregime doar munca mea...

Întors la Londra, Roger a început să lucreze la un album care a trecut printr-o serie de schimbări destul de rapide. Îmi aduc aminte că schema inițială era să încorporăm câteva melodii rămase de la proiectul *The Wall*. Existau câteva cântece ce fuseseră incluse pe coloana sonoră a filmului, dar care nu apăruseră niciodată pe albumul original, urmând ca lor să li se adauge un material nou.

Acest lucru este confirmat de faptul că titlul inițial de lucru pentru *The Final Cut* a fost „Spare Bricks", o idee la care s-a renunțat pe măsură ce discul s-a transformat treptat în ceva diferit. Cred că la schimbarea asta de direcție au contribuit diverși factori. Roger era nemulțumit de abordarea originală fragmentată și acum avea o idee mult mai clară despre ceea ce voia să atingă. *The Final Cut – A Requiem For The Post War Dream* era un produs cu un scop mult mai precis. Deși legat încă de elemente conținute în *The Wall*, discul vorbește despre sentimentele lui Roger față de moartea tatălui său la Anzio, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Faptul că, în primii ani ai războiului, tatăl lui Roger fusese o persoană care refuzase să facă armata din cauza convingerilor sale, a adăugat și mai multă amărăciune. Ceea ce a scos și mai mult în evidență acest lucru a fost eșecul Britaniei postbelice de a oferi o lume mai bună, cauză pentru care muriseră atât de mulți.

Celălalt candidat improbabil pentru rolul de muză a fost Margaret Thatcher. În 1982, Marea Britanie, sub guvernul condus de Thatcher, a declarat război Argentinei privind suveranitatea Insulelor Falkland – un conflict descris magistral de Jorge Luis Borges ca „doi bărbați cheli luptându-se pentru un piepten"; atmosfera în Marea

Britanie era, în acel moment, îngrijorător de șovină și cred că mai ales asta l-a supărat pe Roger. *The Final Cut* a devenit un adevărat instrument pentru a-și exprima oroarea față de aceste evenimente.

Nu puteam să nu simpatizez cu aceste sentimente politice, dar cred că, după părerea lui David, acesta era tot mai nepotrivit ca un album de formație. David avea nevoie timp pentru a produce un material propriu. De acum, total motivat, Roger nu era interesat să aștepte. El voia să grăbească lucrurile și, odată ce are îmbucătura între dinți, el nu mai lasă nimănui prea mult timp pentru tergiversări. În plus, părea să aibă îndoieli cu privire la capacitatea lui David de a produce ceva în viitorul apropiat.

Desigur, impunerea de către Roger a unui termen până la care albumul trebuia terminat părea să împiedice creativitatea lui David. Nu sunt sigur că ăsta era un joc de putere intenționat din partea lui Roger. Bănuiesc că s-ar putea să fi fost furios sau, pur și simplu, nerăbdător din cauza lipsei evidente de viteză a lui David în a produce un material sau poate că, în capul lui, Roger se îndrepta deja spre o carieră solo și nu voia decât ca eu și David să-l ajutăm în aspirațiile sale. În timpul înregistrărilor la *The Wall,* păstraserăm o oarecare umbră de democrație, dar până și aceasta era amenințată. Chestiunea a devenit rapid „o problemă" și, precum un submarin amenințător, a ridicat periscopul deasupra apelor tulburi ale relației dintre noi.

Rezultatul a fost că albumul consta în întregime din compozițiile lui Roger. Contribuția lui David a fost redusă la minimum – cu excepția solourilor sale de chitară pe care nici măcar Roger nu a fost atât de nesăbuit încât să încerce să le influențeze – ba, chiar mai mult, Roger a decis să preia el însuși majoritatea părților vocale, lăsându-l pe David să cânte un singur cântec, „Not Now John". În trecut, inflexiunile vocale ale lui David aduseseră, inevitabil, câteva schimbări subtile în structura melodică a cântecelor lui Roger. Deci această

schimbare și pierderea sunetului emblematic de clape al lui Rick au însemnat dispariția unor elemente-cheie din ceea ce devenise un „sunet Pink Floyd" consacrat.

O altă verigă lipsă era Bob Ezrin. În limbajul trupei, această separare a drumurilor ar putea fi descrisă ca „diferențe muzicale", dar, în realitate, s-ar putea să fie cauzată de unul dintre nenumăratele incidente: Roger spumega încă din cauza unui interviu nefericit pe care Bob îl dăduse unei reviste americane chiar înainte de spectacolele *The Wall*. Un prieten jurnalist (și care nu îi mai este prieten) îl descususe pe Bob – și publicase – o descriere completă a spectacolului, inclusiv revelația exclusivă a zidului ce se prăbușește ca marele final. Bob a fost la fel de mortificat ca toți ceilalți de această trădare, dar, ca să mai pună gaz pe foc, jurnalistul i-a acordat lui Bob și mai mult credit decât merita – sau mai mult decât simțeam noi că merita.

Bob a primit un telefon de la Steve care îl amenința cu un proces și insinua că, întrucât încălcase contractul vorbind cu presa, s-ar putea să nu mai vadă niciuna dintre dividendele sale câștigate cu greu. Bob a fost zdruncinat de toate aceste aspecte. De la a fi fost unul dintre cei care aparțineau cercului inițiaților, s-a trezit brusc în afara lui. I s-a spus clar că nu mai era bine-venit nici măcar la spectacole. Acum, cred că habar nu aveam cât de înspăimântătoare putea fi dezaprobarea noastră combinată. Cu discul ce abia începea să dea toate semnele că era un enorm succes, Bob nici măcar nu putea să profite de acest moment de glorie.

Până la urmă, toată povestea a fost lăsată moartă, dar, și după doi ani, praful încă umplea atmosfera în loc să se așeze, iar Roger nu era în niciun caz pregătit să-l ia pe Bob din nou la bord – chiar și presupunând că Bob mai voia să vină. Din punctul meu de vedere, acest lucru ar fi fost unul rușinos. Poate că mintea lui Bob era confuză, dar el a fost întotdeauna gata să spună ce gândește...

Locul lăsat gol de Bob a fost, în parte, ocupat de Michael Kamen, care nu era doar un compozitor foarte

apreciat – ulterior nominalizat pentru Oscar –, ci și un claviaturist foarte bun. Michael studiase inițial oboiul la Juliard School în New York și începuse să compună muzică de film în anii 1970. După *The Wall*, a continuat să scrie muzica și pentru filme precum *Brazil, Mona Lisa, Die Hard, Licence To Kill, Robin Hood: Prince Of Thieves* (pentru care a primit nominalizarea la Oscar) și *Mr Holland's Opus*, și a creat muzica pentru serialul de televiziune *Edge Of Darkness*.

Aceasta a rezolvat problema practică lăsată de plecarea lui Rick. Însă Michael nu era interesat de o abordare conflictuală pentru a face discuri. Într-adevăr, el nu avea nevoie de asta. Putea, pur și simplu, să continue să facă o treabă minunată, indiferent de situația în care se afla. Munca sa la *The Wall* a fost făcută fără niciun contact față în față, iar politica trupei nu era nicidecum în competența sa.

Cea mai mare parte din lucrul la *The Final Cut* a avut loc la Mayfair Studios în Primrose Hill, în nordul Londrei. Lăsând la o parte localizarea sa convenabilă în apropierea unui restaurant care ne plăcea la tuturor, James Guthrie era nerăbdător să lucreze acolo. În absența lui Bob, James fusese alegerea evidentă ca inginer și coproducător, mai ales pentru abilitatea sa de a rezolva cu succes sarcina dificilă de a lucra cu fiecare dintre noi. În 1981, ne-a ajutat să reînregistrăm „Money" pentru albumul compilație *A Collection Of Great Dance Songs*. Dave lucrase la recent lansata Linn Drum Machine și apoi eu am intrat în studio pentru efectele de dublare la tobele live. Din nefericire, au existat unele discrepanțe între sincronizarea mea și cea a platformei de mixaj, iar James a simțit că trebuia să discute direct cu mine. Mi-a explicat că erau câteva probleme de consistență legate atât de timbru, cât și de sincronizare. Își amintește că am ascultat cu atenție comentariile sale, dând din cap și cântărind cu grijă fiecare cuvânt, și apoi am răspuns: „Mmm, sincronizarea și consistența nu au fost niciodată punctele mele forte.

Am fost întotdeauna mult mai bun la petrecerile de după spectacol".

Alte câteva studiouri au fost folosite pentru efecte de dublare specifice, inclusiv Olympic, RAK, Eel Pie și propriile studiouri ale lui Roger și David, ambele echipate acum la nivel profesionist. Numele studioului lui Roger, The Billiard Room, sugera conținutul care se adăuga magnetofonului cu 24 de canale...

În parte, asta s-a datorat dorinței de a evita să ne întoarcem la Britannia Row, căreia, deși acum într-o stare mult mai bună din punct de vedere tehnic, îi lipseau încă unele calități pe care James le considera esențiale. Totodată, poate că a fost o decizie înțeleaptă să folosim mai degrabă studiouri neutre decât Britannia Row: între zidurile propriului nostru buncăr nuclear, lucrurile s-ar fi putut încheia mai curând printr-o implozie definitivă decât printr-o explozie. Singura problemă tehnică reală pe care am avut-o la Mayfair a fost asistentul care a dormit de-a rupt și ne-a ținut pe-afară chiar în weekendul de dinaintea Crăciunului, când am făcut cu toții un efort deosebit ca să venim la studio – pentru siguranța sa, a fost sfătuit să nu se mai întoarcă anul următor.

James își amintește de o sesiune destul de plină la Billiard Room, în timpul înregistrărilor la *The Final Cut*, cu Roger încercând să îmbunătățească un anumit set vocal: „Roger era în poziția sa obișnuită, așezat pe marginea mesei de biliard, cu căștile pe urechi și cânta. De cele mai multe ori, Roger era în formă și putea să-i iasă o interpretare vocală emoționantă destul de repede. Astăzi nu era într-o zi bună. Acutele nu ieșeau ușor și tensiunea începea să se acumuleze. Michael nu era deloc într-o dispoziție bună. Nu scosese niciun cuvânt de ceva vreme și atenția sa era clar în altă parte. Mâzgălea ceva cu mare atenție pe un carnețel".

Până la urmă, Roger, enervat de lipsa evidentă de interes a lui Michael, a dat buzna în camera de control și a vrut să știe ce scria Michael. „Michael decisese că, într-o viață anterioară, el trebuia să fi făcut ceva incalificabil,

ceva pentru care știa – karmic – că trebuie să plătească îndurând dublă după dublă a aceleiași interpretări vocale. Așa că scrisese tot timpul în carnețel, pagină după pagină, rând după rând: «Nu trebuie să fut oi». Nu era foarte sigur ce făcuse în viața anterioară, dar «Nu trebuie să fut oi» părea o presupunere destul de corectă."

Peste câțiva ani, când Michael era în turneu ca membru al trupei lui Roger, toți cei aflați în turneu au primit tricouri. Pe tricourile echipei tehnice scria, în oglindă: „Îmi merit cu adevărat banii?" (primul lucru la care să se gândească în fiecare dimineață), în timp ce formația avea tricouri cu mesaje personalizate. Pe cel al lui Michael scria „PEEHS KCUF TON TSUM I"*. Poate surprinzător, și Michael, și James aparțin grupului extrem de exclusivist de colaboratori care a supraviețuit pentru a lucra din nou cu noi toți.

Pentru o vreme, rolul meu în cadrul pregătirilor a fost destul de redus. Îmi petreceam tot mai mult timp alergând la curse: în 1981, nu am reușit să ajung la Le Mans, spectacolele cu *The Wall* având întâietate. Însă Steve a reușit o adevărată capodoperă în termeni de mobilitate, luând parte la startul cursei, gonind înapoi la Earls Court pentru spectacolul de sâmbătă seara și apoi întorcându-se pe circuit ca să alerge în ultima jumătate a cursei, duminică dimineața. Pentru a compensa acest lucru, organizaserăm o promovare deosebit de inteligentă sub forma încurajării lui Wilfred Jung, președintele EMI Germania, să sponsorizeze Dorset Racing Lola 298 pentru a participa la cursa de 1 000 de kilometri de la Nurburgring în 1981, în plin sezon de spectacole live cu *The Wall*. Acest lucru nu a fost, de fapt, foarte dificil, pentru că Wilfred era cel mai înfocat fan al curselor de mașini. Cred că am simțit amândoi că ăsta era exact modul în care se cimentau relațiile artist-companie. În anul următor, m-am întors la Le Mans împărțind cursa cu Steve. Între căutatul sponsorilor, sesiunile de

* *I must not fuck ship*, scris în oglindă (n.r.).

antrenament și coproprietatea dezastruoasă a unei echipe de Grand Prix, este o minune că am mai găsit timp să ajung la studiouri...

Dar, cu toate astea, am petrecut câteva zile fixând unele ritmuri de tobe și o anumită perioadă arătându-mă la față ca să dovedesc bunăvoință și să le reamintesc tuturor că sunt încă în viață. Aceste atribuții nesolicitante nu au crescut decât în momentul în care a devenit clar că un alt ingredient nu se ridica la înălțimea așteptărilor: efectele sonore holofonice nu funcționau. La începutul înregistrării, fuseserăm abordați de un inginer audio italian pe nume Hugo Zuccarelli, care pretindea că inventase un nou sistem holofonic ce putea fi înregistrat simplu pe bandă stereo. Noi eram sceptici, deoarece câteva incursiuni anterioare, prin anii 1970, în minunata lume a quadrofoniei, se dovediseră a fi mult prea complexe. Procesul de înregistrare quadro cerea foarte mult spațiu de canal muzical și interminabile ajustări la butoanele de control pentru a plasa sunetele în spectrul quadrofonic. Nu numai că procesul era extrem de complicat în aproape toate aspectele sale, dar nici numărul de nebuni pregătiți să-și așeze fotoliile exact în centrul sufrageriei pentru a se bucura la maximum de această experiență nu era suficient.

Cu toate acestea, sistemul holofonic – sau „sunet total" – al lui Hugo Zuccarelli era diferit. Chiar funcționa. Încă nu știu exact cum, pentru că nu folosea decât o pereche de microfoane stereo introduse în capul unui manechin. Aceasta oferea o anumită calitate sonoră spațială care, atunci când era ascultată în sens invers prin căști, reproducea modul în care urechea umană funcționează în mod obișnuit. Prima casetă demo a lui Hugo era cu adevărat uimitoare: îmi amintesc un efect în care o cutie de chibrituri era scuturată și rotită în jurul capului, astfel încât părea să fie în spate, deasupra sau dedesubt. Dacă închideai ochii în timp ce ascultai la căști, era destul de dezorientant și foarte convingător.

Imediat am decis să folosim sistemul pentru toate efectele sonore de pe album și m-am oferit voluntar să însoțesc capul holofonic (care răspundea la numele de Ringo) în diferite amplasamente pentru a capta sunetul clopotelor de la biserică sau sunetul pașilor. Roger era deosebit de încântat de efectul Doppler al mașinilor în trafic și de efectul muzical creat pe măsură ce tonul vehiculului care trecea se schimba. Până la urmă, experiența mea la cursele de mașini a dat roade: am petrecut multe „happy hours" captând sunetele pe Queen's Highway și încercând să înregistrez scrâșnetul pneurilor pe platoul antiderapant la Hendon Police Driving School (un eșec total întrucât, chiar și cu frânele complet trase, mașinile alunecau pe petele de ulei într-o tăcere care îți dădea fiori).

Roger voia și sunete ca cele ale avioanelor de luptă. Printr-un contact suspus în aviația militară, am obținut permisiunea de a înregistra câteva Tornado la RAF Honington în Warwickshire. A fost o experiență extraordinară să stau la capătul pistei încercând să setez un nivel de sunet atât de intens, încât, atunci când s-au aprins dispozitivele postcombustie, aerul însuși trosnea din cauza supraîncărcării sonice. Tot pe rețeaua de tovarăși vechi m-am bazat și ca să convingă un prieten care zbura pe avioane Shackleton să înregistreze un astfel de avion în zbor. Ideea de a petrece o jumătate de zi învârtindu-mă pe deasupra oceanului și căutând submarine inexistente nu mă încânta, însă Ringo a acceptat bărbătește misiunea și s-a întors, pentru micul dejun și medalii, cu douăsprezece ore de zgomot de avion de vânătoare înregistrat pe bandă. Încă mă simt puțin vinovat că am primit atâta ajutor din partea unor prieteni din Forțele Armate și toată munca aceea a sfârșit pe un disc de protest. Sper că până acum m-au iertat cu toții.

A fost păcat că, înainte ca eu să fi început măcar să lucrez la *The Final Cut*, Roger a considerat necesar să anunțe agresiv că, din moment ce munca mea se rezuma doar la „bătutul tobelor", nu puteam să pretind

nici redevențe suplimentare, nici credit pentru orice altă lucrare. Părea, într-adevăr, un comportament ce începea să fie vecin cu megalomania, mai ales că eu nu reprezentam nicio amenințare pentru planurile sale. Am decis să privesc partea bună a lucrurilor: cel puțin a fost o modalitate de a scăpa de atmosfera încărcată din studio.

Dacă eu n-am avut parte de prea multă distracție, David în mod sigur nu a dus-o nici el mai ușor. Roger ignora deliberat orice sugestie din partea lui David, acesta fiind, poate, motivul pentru care l-a vrut pe Michael la bord ca să sporească aportul muzical. Ținând cont de atuurile sale melodice și de experiența sa de compozitor și aranjor, în multe privințe Michael a fost, probabil, un substitut atât pentru David, cât și pentru Rick sau Bob. Se poate să fi fost paranoia, dar părea că David era scos din joc. În momentul când *The Final Cut* s-a terminat, Roger deținea efectiv controlul total. Cred că noi lucraserăm întotdeauna pe principiul că cei care compun ar trebui să aibă ultimul cuvânt asupra modului în care ar trebui produsă lucrarea. Fără niciun fel de contribuție componistică din partea lui David, rolul său a fost inevitabil erodat.

Cu toate astea, nu-mi amintesc să fi discutat dacă ar fi trebuit lansat ca album solo Roger Waters. În orice caz, un asemenea plan ar fi fost probabil tardiv. Casa de discuri aștepta un album Pink Floyd și nu i-ar fi picat bine să primească un album solo Roger Waters. Eu m-aș fi opus pentru că asta ar fi însemnat, cred, sfârșitul formației, iar eu am tendința nefericită de a persista în ideea că „dacă nu facem nimic, poate că problema va dispărea de la sine". Iar opțiunea ca noi să o luăm de la capăt cu un album de grup la un moment dat părea de neconceput. Ar fi trebuit, desigur, să rezolvăm aceste probleme la timpul potrivit, dar, cumva, le-am evitat complet.

Deși noi aveam o abilitate remarcabilă de a ne enerva și supăra unul pe altul, păstrându-ne totuși o față serioasă, nu am dobândit niciodată capacitatea de a vorbi unul cu celălalt despre lucruri importante. După *The Dark*

*Side Of The Moon,* am avut cu toții o puternică tendință de a critica foarte dur – și de a primi criticile chiar și mai prost. Despre Roger se spune uneori că îi place să se certe, dar nu cred că este cazul. Cred că adeseori Roger nu își dă seama cât de îngrijorător poate să fie și, odată ce vede că o confruntare este necesară, este atât încrâncenat să câștige, încât pune totul la bătaie – și la el totul poate fi destul de înspăimântător. Pe partea pozitivă, cred că asta reprezintă un avantaj enorm pentru el atunci când joacă golf, tenis și poker... David, pe de altă parte, poate să nu fie atât de îngrijorător la început, dar odată ce a decis cursul unei acțiuni, este greu de stăvilit. Și când obiectul său imuabil a întâlnit forța irezistibilă a lui Roger, dificultățile au apărut în mod garantat.

Ceea ce a urmat a fost o ceartă imensă cu privire la creditele de autor; în cele din urmă, numele lui David a dispărut, deși se hotărâse că va fi totuși plătit. Michael Kamen a rămas coproducător – alături de James Guthrie.

De ce am fost pregătiți să continuăm cu ceea ce resimțeam ca fiind preluarea lui Roger? Am acceptat atâtea lucruri ca fiind inevitabile, încât, privind înapoi, pare inutil. O astfel de acceptare lașă ar fi putut fi rezultatul unor schimbări treptate, operate în structura formației în decursul deceniului precedent. Lipsindu-i probabil încrederea în propriile abilități de compozitor, David poate că a simțit că, dacă ne certam din cauza acestor lucruri, riscam să-l pierdem pe Roger și să nu mai putem continua. Sau poate că, după plecarea lui Rick, ne-am temut de marginalizare și apoi am negociat individual. Mă doare să recunosc, dar, indiferent de motive, tendința de a-l socoti pe Roger ca fiind ultimul ticălos, deși tentantă, este probabil deplasată.

Îmi amintesc această perioadă ca fiind una extrem de tensionată, luptându-ne ca să ținem lucrurile laolaltă. Nici viața mea personală nu era în perfectă ordine. După anul petrecut în străinătate, mă confruntam cu propriile mele drame. Mă despărțisem de Lindy și mă pregăteam să intru într-o nouă relație cu Annette, actuala mea soție.

Dată fiind înclinația mea către evitarea confruntării în probleme emoționale și în viața reală, ar fi un eufemism să spun că aceasta nu era o perioadă ușoară. A fost extrem de dureros pentru Lindy și fiicele mele, Chloe și Holly, deși am sentimentul neplăcut că m-am simțit probabil ca fiind singurul care suferea cu adevărat.

Când a fost lansat albumul, în martie 1983, se mai tăiase încă o legătură Floyd. Din cauza unor cheltuieli suplimentare foarte mari pentru un spot video, Storm și Po desființaseră Hipgnosis (a se citi, poate, „diferențe vizuale") și, în ciuda implicării lui Gerald Scarfe în *The Wall*, Storm se așteptase, normal, să primească el slujba asta. Însă și Gerry, și Storm au fost săriți din schemă și Roger a ales să deseneze el însuși coperta. L-a folosit pe Willlie Christie pentru a face fotografiile – cred că asta a fost puțin cam stânjenitor pentru Willie, întrucât se întâmpla să fie cumnatul lui Roger, dar și un excelent fotograf – însă absența Hipgnosis a mai adăugat câțiva decibeli la impresia că „Last Post" părea să sune așa cum fusese cândva Pink Floyd.

Nu cred că Roger se simte întru totul fericit cu *The Final Cut* – „profund viciat" este, cred, un comentariu pe care l-a făcut –, dar trebuie să existe multe lucruri legate de el de care se bucură. Faptul că îi este dedicat tatălui său spune clar cât de personal a fost discul pentru el și, într-un fel, cât de puțin a contat părerea noastră, a celorlalți. Pentru mine, discul reprezintă o perioadă atât de dificilă din viața mea încât îmi este greu să evaluez corect piesele. La fel ca toate celelalte albume ale noastre, discul terminat este mai degrabă jurnalul unor luni din viața mea, decât un produs muzical pe care pot să-l judec în mod obiectiv.

Muzica este capabilă să te atingă direct într-o anumită fază a vieții tale și să-ți păstrezi ani de zile afecțiunea față de melodii îngrozitoare („Este extraordinar cât de puternică poate fi muzica de duzină", cum spune Noel Coward.) Pentru muzicienii care înregistrează, lucrul ciudat este că acest interval de timp este decalat întrucât

realitatea unui album există, de fapt, într-o perioadă de până la un an *înainte* de lansarea sa. Pentru mine, *The Final Cut* înseamnă mai curând a doua jumătate a lui 1982 decât 1983...

După ce *The Final Cut* s-a terminat, nu mai existau planuri de viitor. Nu-mi aduc aminte de nicio promovare și nu a fost nicio sugestie pentru vreun spectacol live pentru a promova discul. Oricum, ar fi fost greu de imaginat un spectacol care să poată urma după *The Wall*. Dar a existat un ceva diferit în modul în care David și cu mine priveam viitorul. Pentru noi, concertele live și turneele făceau parte integrantă din viața trupei. Și dacă a face parte dintr-un Floyd condus de Roger însemna că nu vor mai exista spectacole live („Din motive de indisciplină, toate turneele au fost anulate anul acesta"), ci doar exasperare în studioul de înregistrări, viitorul părea extrem de neatrăgător.

Prin urmare, David și Roger au început amândoi să lucreze la proiecte solo. Albumul și turneul lui David *About Face* s-au concentrat mai mult pe interpretare și mai puțin pe spectacol. O mare parte din materialul interpretat provenea de pe albumele sale solo, dar turneul și albumul ne-au ajutat mai târziu în anumite moduri: ele îl prezentau pe David în ipostazele sale cele mai bune de muzician, iar relația puternică pe care reușise să o construiască cu presa și cu casa de discuri ne-a plasat într-o poziție extrem de bună atunci când, peste patru ani, am avut cea mai mare nevoie de ea. De asemenea, s-ar putea să-l fi făcut să înțeleagă necesitatea creării unui spectacol teatral complet dacă voia să umple niște stadioane mari.

Chiar înainte ca turneul său să ajungă la Hammersmith Odeon, David a venit la mine și mi-a spus că ar fi frumos ca eu și Rick să apărem la finalul ultimului spectacol de la Londra și să cântăm împreună „Comfortably Numb". Suna bine și după-amiază m-am dus să facem o repetiție și să încercăm să cântăm cu echipamentul altcuiva. Era puțin ciudat, mai ales că eu nu mai cântasem piesa de patru ani, dar Chris Slade,

bateristul turneului lui David, a fost cât se poate de amabil. După nenumărații bateriști care îți predau morocănoși bateriile lor spunându-ți: „Să nu folosești premierul", acesta s-a dovedit a fi un caz în care, cu cât bateristul este mai bun, cu atât atitudinea lui este mai relaxată... Cântecul suna minunat și ne plăcea să-l interpretăm. Urăsc să folosesc un limbaj metaforic, dar cred că am simțit o anumită magie cântând din nou împreună și cred că a fost un moment ce a contribuit la evenimentele ulterioare din 1986.

Între timp, Roger relansa proiectul *Pros And Cons Of Hitch-hiking* pentru care pregătise demouri cu multă vreme înainte, ca o alternativă la *The Wall*. Albumul a fost lansat la scurt timp după spectacolele lui David de la Hammersmith, iar apoi Roger a trecut la realizarea a ceva ce însemna propria sa versiune de turneu Pink Floyd, folosind o nouă animație a lui Gerry Scarfe, precum și elemente de la Fisher Park. M-am dus să văd spectacolul său la Earls Court și am descoperit că experiența avea un efect îngrozitor de deprimant asupra mea. Prima jumătate era compusă din piese Floyd și mi-a lăsat impresia unui Peter Pan (cam bătrân) la fereastra unei creșe – era partea mea interpretată de altcineva. Privind retrospectiv, acest eveniment probabil că m-a stimulat mai mult decât orice altceva. Am înțeles că nu puteam să las lucrurile să treacă atât de ușor și să văd cum trenul pleacă mai departe fără mine.

Rick lucra cu Dave Harris la un proiect numit *Zee* (au lansat un album aproape simultan cu Roger), iar eu m-am implicat într-un scurt film documentar care combina elegant muzica și cursele de mașini. De fapt, se lega perfect cu o colaborare pe care o aveam cu un prieten, Rick Fenn, clăparul grupului 10cc cu care înființasem o mică companie pentru a crea muzică pentru reclame și filme.

Ideea pentru *Life Could Be A Dream* implica un contract cu Rothmans și echipa lor de mașini Porsche 956 din Campionatul Mondial de Formula Unu. Urma să alerg cu echipa de lucru în câteva dintre cursele de

1 000 de kilometri cu o cameră pe bord. Ca bonus, aveam să particip la Le Mans împreună cu Rene Metge și Richard Lloyd (ca o pură coincidență, Richard fusese într-o viață anterioară producător la Decca și responsabil de înregistrarea primului cântec al lui Rick cu Adam, Mike & Tim). Cu o coloană sonoră reușită, credeam că filmul ăsta ar fi putut avea potențial comercial. Din nefericire, trebuie să recunosc că nu aveam niciun fel de scrupule să port toate logourile companiei de tutun – și să fiu foarte atent cum să răspund la întrebările jenante legate de fumat. Apoi am mers mai departe să facem un album care includea un single intitulat „Lie For A Lie" la care David a făcut, cu generozitate, partea vocală. Dar chiar și cu ajutorul său nu a reușit să se apropie de topuri nici măcar cât să-și zgârie vopseaua, ca să nu mai vorbim de intrat în ele.

Nu prea erau șanse ca Pink Floyd să cânte împreună în această perioadă, deși în 1985 existase o posibilitate vagă ca noi să apărem la Live Aid. În cele din urmă, David a fost singurul dintre noi care a reușit, cântând la chitară cu Bryan Ferry, la care s-a adăugat și faptul că l-a cunoscut pe clăparul Jon Carin.

Am folosit timpul liber ca să învăț să pilotez, depășindu-mi, în final, temerile născute din prea multele zboruri ce-ți albeau încheieturile, din timpul turneelor. Acest lucru a devenit, evident, o modă și, cumva în aceeași manieră, David și-a luat și el licența de pilot – la fel ca Steve O'Rourke. Am ajuns să împărțim avioane timp de câțiva ani și să ne înspăimântăm mult mai mult decât am făcut-o vreodată pe avioanele de linie.

Această fază a proiectelor solo – care ar fi putut să ne ofere la toți patru o gură de aer utilă – nu a servit, de fapt, decât la crearea unei alte surse de insatisfacție. Roger decisese, cam pe atunci, să își renegocieze contractul său individual cu Steve și voia ca aceste negocieri să rămână confidențiale. Steve s-a simțit obligat, atât din rațiuni morale, cât și, probabil, din motive financiare, să ne informeze și pe noi. Această trădare – cum a văzut-o

Roger – cuplată cu credința că Steve avusese tendința să-l reprezinte mai mult pe David în timpul negocierilor enervante pentru *The Final Cut*, l-au făcut pe Roger să dorească să-l înlocuiască pe Steve ca manager al său.

Ne-am întâlnit și am vorbit; chiar am avut în 1984 o întâlnire destul de relaxată, facilitată de sushi și sake, la un restaurant japonez, pentru a discuta toate lucrurile pe care nu aveam să le facem – și apoi Steve ni s-a alăturat să le audă. Roger a fost, fără îndoială, indus în eroare de bonomia și resemnarea noastră generale, încât să creadă că acceptam că aventura Pink Floyd aproape că se încheiase. Între timp, David și cu mine ne-am gândit că, după ce Roger terminase *Pros And Cons*, viața putea merge mai departe. Mai avuseserăm, la urma urmei, și alte hiatusuri înainte. Roger vede această întâlnire mai degrabă ca pe o probă de duplicitate decât una de diplomație – eu nu sunt de acord. În mod clar, abilitățile noastre de comunicare erau în continuare deranjant de inexistente. Am părăsit restaurantul cu păreri diametral opuse despre ceea ce se decisese.

# 11

# Un nou început... și restaurație

În 1986, împreună cu David am decis să facem un alt album, fără Roger. Nu era nicidecum vorba despre vreun moment special de revelație în care am hotărât să mergem mai departe. David se gândise mai demult la asta și lucrase la câteva demouri. Au urmat apoi niște jumătăți de conversație când Steve O'Rourke s-ar putea să fi spus: „Nu vreți să....?" sau David să mă fi întrebat: „Ei bine, vrem sau nu?" În cele din urmă, aceste discuții s-au precipitat și, la sfârșitul lor, am căzut de acord: „S-o facem!" Odată luată, decizia a fost irevocabilă. Situația semăna puțin cu cea din 1968, când l-am pierdut pe Syd: privind retrospectiv, opțiunile alternative par îngrijorătoare. Nu știam exact cum aveam să facem, dar simțeam că trebuie să se poată. În ciuda antecedentelor mele personale ca vicar de Bray* al rock-and-rollului, eram cu totul devotat acestei decizii. Sunt încă puțin surprins de această manifestare de voință. Deși o mare parte din munca noastră precedentă se bazase pe compozițiile și pe conducerea lui Roger, aveam totuși o mare încredere în

* Expresie care descrie o persoană care își schimbă viziunea în funcție de context (n.r.).

capacitatea lui David de a trezi relativ repede orice abilități latente și credeam în calitățile sale vocale și de chitarist, care contribuiseră atât de mult la sunetul trupei.

Nu cred că ne-am întrebat dacă ar putea exista vreun fel de consecințe legale, dar, în mod sigur, eram conștienți de riscuri. Într-o perioadă în care presa era încă interesată de confruntarea cu Roger, exista posibilitatea deranjantă că am putea să le dăm apă la moară lansând un album care ar confirma afirmațiile adversarilor noștri, dovedind că nu suntem altceva decât niște plagiatori lacomi. Eram terifiați de posibilitatea de a fi înfrânți de fostul nostru coleg în războiul dus pe rafturile magazinelor de muzică, ceea ce reprezenta un imbold semnificativ și o acuzație tristă la adresa motivațiilor noastre reale, dacă era să le comparăm cu visul de a le aduce muzică frumoasă oamenilor drăguți. Rănirea orgoliilor noastre era mai gravă decât orice dezastru financiar.

Pe toată durata înregistrării, lupta permanentă cu Roger a continuat neabătută și a oferit propriul său carusel de distracție. Nenumăratele convorbiri telefonice cu avocații au fost înlocuite cu întâlniri lungi, ținute adesea în spațiile dickensiene de la Inns of Court. În speranța de a găsi o dovadă concludentă, orele de discuție se învârteau în jurul aspectelor celor mai anoste ale istoriei noastre, și anume subtilitățile juridice legate de ce credeam noi că am fost de acord, verbal, acum optsprezece ani. Litigiul este o experiență remarcabilă pentru că îți selectezi gladiatorii în funcție de calitățile lor de luptători și apoi te așezi în spate ca să-i vezi cum răspund la comenzi. Este probabil cea mai scumpă și, totodată, cea mai enervantă formă de distracție pe care am întâlnit-o vreodată.

Departe de linia frontului juridic, au existat câteva discuții și încercări de reconciliere. Într-o seară, am luat cina cu Roger și mi-a spus că el ar lăsa-o moartă dacă ar scăpa de contractul cu Steve. Din nefericire, Steve era o parte importantă a întreprinderii noastre și cred că simțeam că eram legați unii de alții poate mai mult

decât trebuia. O parte a problemei era legată de faptul că nu aveam nimic scris. Exista un acord verbal – la fel de obligatoriu ca unul scris, așa ne-au spus avocații – între Steve și formație ceea ce însemna că orice acțiune a unuia dintre noi trebuia să fie ratificată de ceilalți. Discuțiile erau tulburate de faptul că nu înțelegeam, eu în mod sigur, care erau cu adevărat implicațiile – și, prin urmare, problemele rămâneau neclare și orice cuvânt era pus la îndoială. Privind retrospectiv, ar fi trebuit să ne rezolvăm problemele cu Roger atunci și acolo.

Cu toate acestea, credeam că înțeleg situația neplăcută în care se afla Roger. Pe de o parte, simțea că el era Pink Floyd și, în calitate de compozitor și director de operațiuni, dusese în spate trupa timp de cel puțin zece ani. Dar, atâta vreme cât formația exista ca entitate, ea reprezenta un obstacol real pentru cariera sa solo, întrucât casa de discuri avea să aștepte întotdeauna un produs marca Pink Floyd. Orice lucrare solo a sa ar fi fost văzută ca un material intermediar de umplutură și ar fi fost improbabil să beneficieze de promovarea care i s-ar fi acordat unui album al trupei.

Ceea ce-i trebuia, realmente, lui Roger era ca formația să fie formal dizolvată pentru a deschide calea propriei sale cariere solo și, probabil, asta a bănuit că se va întâmpla dacă își retrăgea serviciile ținând cont de faptul că Rick nu mai era, tehnic vorbind, membru al trupei, eu făcusem prea puține – dincolo de cursele de mașini și de a deveni proprietarul unui garaj – și chiar și David devenise mai mult un producător și chitarist invitat de alți muzicieni decât un membru al trupei. Ceea ce nimeni nu anticipase a fost răspunsul lui David față de ceea ce cred că a resimțit ca fiind lipsa de recunoaștere și de vizibilitate pentru contribuțiile și ideile sale. Împărțirea prăzilor de război – și mai ales a meritelor – este adesea nedreaptă, dar el suferise, probabil, cea mai mare nedreptate. Până și eu, nedoritor de confruntare, m-am simțit jignit că, după douăzeci de ani de muncă, mi se

spune să stau frumos jos, să-mi strâng lucrurile și să mă retrag.

Deși în trecut, de regulă, îi luam partea lui Roger, care, la urma urmei, era unul dintre prietenii mei cei mai vechi, am fost mortificat la sugestia că nu contribuisem cu nimic și că, fără el, eram acum inapt de muncă. Citatul care mi se atribuie (și care îmi place în mod deosebit) este: „Roger obișnuia să spună că nimeni nu este indispensabil și... avea dreptate".

Privind în urmă, Roger a făcut probabil o greșeală tactică urmând calea juridică – iar la un moment dat, eram cu toții pregătiți să ajungem la tribunal. Dar cum cuvântul „răbdare" nu figurează în dicționarul lui Roger, dorința sa înnăscută de a acționa, mai degrabă decât de a aștepta, a însemnat că el voia să aducă totul la punctul de fierbere – și a obținut rezultatul opus celui pe care-l intenționase. Pentru David, în special, unul dintre marile imbolduri l-a reprezentat faptul că Roger, auzind despre planurile pentru un nou album, i-a spus: „N-o să-l faceți niciodată".

Roger deja lăsase să se înțeleagă că el credea că Pink Floyd încetase să mai existe, iar disputa sa cu Steve degenerase. Cum eram cu toții furioși, am săpat tranșee pentru a rezista pe poziții și am refuzat să ne clintim din loc. Roger a declanșat războiul zvonurilor anunțând pe tot mapamondul că trupa „era terminată". Asta a fost o supriză pentru noi ceilalți. Și s-a dovedit a fi un stimulent în plus ca să facem albumul.

Eram foarte motivați. Acum ne-am îndreptat atenția către „cum", „cu cine" și „încotro" să mergem mai departe. „Când" nu era realmente o problemă. Nu exista nicio obligație față de vreo casă de discuri și nu aveam stabilite date de turneu. Procesul de creație a albumului putea determina, inițial, ritmul de lucru.

„Cum" se centra în primul rând pe alegerea de către David a partenerilor cu care să compună și să lucreze. Anterior, luaserăm hotărârea să-l readucem pe Bob Ezrin ca coproducător. În mod regretabil, Bob Ezrin

fusese avut în vedere ca producător și pentru albumul lui Roger, *Radio KAOS,* care se înregistra în același timp. Bob susține că el stabilise că n-o să lucreze la discul lui Roger pentru că nu puteau să cadă de acord asupra unui program convenabil amândurora. Bob voia în mod deosebit să evite sejururile lungi, departe de casă; Roger voia să continue și să termine treaba. Fapt este că Roger s-a simțit trădat când Bob a semnat cu „opoziția" – după cum zice Bob, Roger ne numea, pe-atunci, „Briosele".

În contextul ăsta, Pat Leonard, care lucrase înainte cu David și pe care îl vizam pentru discul nostru, până la urmă a lucrat cu Roger și a fost încântat de oportunitatea asta, deci e posibil ca onorurile să fi fost împărțite în mod egal. Andy Jackson a fost adus ca inginerul nostru – Andy lucrase cu James Guthrie la coloana sonoră pentru *The Wall.* Cunoscându-l pe James, ne așteptam de la el să fi făcut o alegere înțeleaptă și nu ne-a dezamăgit.

După experiențele de înregistrare ale *The Wall* în Franța, Bob s-a dovedit a fi întru totul înțelegător față de spiritul proiectului. Una dintre marile sale calități este capacitatea de a aplica o combinație specifică de abilități la o situație dată. Acum, el a înțeles repede că, la acest album, rolul său principal era să-l sprijine pe David, acționând atât ca un catalizator, cât și ca un fel de instructor muzical personal: Bob era deosebit de bun în a-l îndemna pe David să meargă mai departe.

În ceea ce privește compunerea cântecelor, David decisese să experimenteze lucrând cu o serie de colaboratori potențiali ca să vadă ce iese. A petrecut ceva timp cu Roy Manzanera, chitaristul lui Roxy Music, cu Eric Stewart de la 10cc, cu poetul din Liverpool, Roger McGough, și cu muziciana de origine canadiană Carole Pope. Ce a reieșit din aceste încercări a fost faptul că, în realitate, David căuta un textier, iar acea persoană s-a dovedit a fi Anthony Moore, care făcuse parte din trupa Slapp Happy – cea care, cu foarte mult timp în urmă, fusese pe lista celor de la Blackhill Enterprises.

Am ales pentru primele faze ale înregistrării *Astoria*, studioul de pe șlepul lui David ancorat pe Tamisa, lângă Hampton Court. Această ambarcațiune ciudată fusese construită pe la începutul anilor 1910 (și costase 20 000 de lire – o sumă enormă, pe vremea acea) pentru un fost impresar de spectacole de musical și varieteu numit Fred Karno – un Harvey Goldsmith al acelor vremuri –, care îi distra la bord pe contemporanii lui Charlie Chaplin. *Astoria* măsura 28 de metri lungime, iar pe acoperiș avea un spațiu unde putea cânta o orchestră de 70 de persoane – dacă cineva și-ar fi dorit asta (noi n-am dorit). Atunci când a cumpărat-o, dintr-un capriciu, ca un studio personal plutitor, David locuia la vreo trei kilometri mai încolo.

Ca un adevărat muzician de sfârșit de secol XX, David, ajutat și îmboldit de Phil Taylor, amenajase un studio în sufrageria modificată – un umbrar pe latura mică, dar cu destul de mult loc pentru baterie, chitară bass și claviaturi. Camera de control, construită în salonul principal, avea pe două părți ferestre ce dădeau spre râu și pe cea de-a treia spre grădina de pe mal. Vaporul oferea și suficient spațiu pentru tot echipamentul auxiliar de acompaniament.

Am început înregistrarea folosind un magnetofon analog cu 24 de canale cu efecte de dublare pe un magnetofon digital Mitsubishi cu 32 de canale. Era prima dată când făceam o incursiune în înregistrarea digitală pe bandă. Această nouă tehnologie avea o serie de beneficii – inclusiv o calitate îmbunătățită a sunetului și nicio alterare a acestuia – după cum avea și amplasamentul vasului. Phil Taylor își aduce aminte că, în timpul înregistrărilor pentru *A Momentary Lapse Of Reason*, David a navigat în susul râului, a stat la bord o săptămână și a înregistrat întreaga piesă „Sorrow", inclusiv toate părțile de chitară, vocile și bateria, astfel încât, atunci când ne-am întâlnit, într-o zi de luni, nu a mai fost nevoie decât de puțin scuipat și să-i dăm lustru.

*The Trout*, o ambarcațiune din anii 1920, era ancorată alături, la îndemâna oricui trebuia să plece sau, mai degrabă, pentru oricine locuia în zonă și voia să ajungă acasă în cazul în care permisul de conducere îi fusese suspendat. Părea încă destul de neobișnuit ca din studio să ai o perspectivă asupra lumii din afara lui – ba chiar o perspectivă deosebit de atrăgătoare (de câțiva ani, însă, devenise *de rigueur* să înregistrăm în câteva locuri la fel de frumoase). S-a dovedit o formulă de succes și un mediu atât de plăcut, încât, chiar dacă lucrul se terminase, nimeni nu se grăbea să plece.

Se simțea uneori câte o mișcare mai viguroasă atunci când nave mari depășeau viteza legală, dar, cu excepția unui vâslaș ciudat, singurul trafic în zonă era cel al sutelor de lebede din rezervația locală. Am avut odată o vizită a unei echipei de intruși de la o televiziune de știri care, după ce nu a reușit să obțină o audiență, a pretins că și-a pus echipamentul de scufundare și, într-o scenă ce amintea de *Above Us The Waves*, ne înregistrase lucrând de sub apă. Ar fi trebuit să fi stat acolo atât de mult timp, și să le fi fost atât de frig, pentru a obține măcar un fragment de sunet îmbibat cu apă, încât cred că povestea poate să stea alături de cea care susține că inspirația ne venea de la ființe extraterestre venite în vizită de pe alte planete...

O amenințare mai gravă a apărut în momentul în care apele râului au început să crească atât de repede încât vasul a început să se încline întrucât se agățase de unul dintre pilonii care-l țineau pe loc. Perspectiva ca *Astoria* să dispară în apele înspumate precum *Titanicul* în timp ce formația continua să cânte era prea înspăimântătoare pentru a medita asupra ei, deși îmi place să cred că Leonardo di Caprio ar fi reușit să captureze cu succes farmecul meu copilăresc în epopeea pentru televiziune care, fără îndoială, ar fi urmat. Însă, așa cum de fapt s-a și întâmplat, Langley, credinciosul nostru barcagiu și intendent a fost pe poziții și a dat drumul cârligului cu pricina. În semn de profundă

recunoștință, l-am invitat mai târziu să fie un personaj principal (în rolul vâslașului) în filmele din turneu. Întrucât Langley trăiește pe o barcă și vâslește în fiecare zi, el este cel mai apropiat echivalent al lui Ratty din *The Wind in the Willows* (*Vântul prin sălcii*) pe care eu l-am întâlnit vreodată.

Lucrul pe o barcă a fost foarte mult îmbunătățit de noua tehnologie apărută după *The Wall* și *The Final Cut*. În acești ani, softurile și echipamentul computerizat deveniseră ceva obișnuit în camera de control. Ca cele mai multe dintre progresele tehnologiei, marele avantaj al computerizării era că toate deciziile puteau fi amânate în timp ce era încercată o infinită varietate de opțiuni pentru sunete și pentru editare.

Acesta a fost albumul în care am încorporat pentru prima dată mari cantități de sampling; samplelurile* erau ușor de manevrat și cântecele puteau fi elaborate chiar din sunetele însele. Și asta pentru că părțile de tobe, tempoul și chiar măsurile puteau fi acum modificate, cu o variație deliberată în ritmul format pentru a-l mai umaniza un pic. Evident că un computer nu poate încă să arunce un televizor pe fereastra unui hotel sau să se îmbete și să zacă pe covor, așa că, cel puțin o vreme, nu există pericolul că i-ar putea înlocui pe bateriști.

Ca s-o spun pe aia dreaptă, m-am trezit copleșit de computere la albumul ăsta. Nu mai cântasem serios de patru ani și nu-mi plăceau nici măcar sunetul sau atmosfera propriei mele interpretări. Poate eram demoralizat de conflictul cu Roger. Dar e sigur e că am sfârșit prin a mă lupta să interpretez câteva părți în mod satisfăcător. Sub presiunea timpului, am renunțat la altele în favoarea unora dintre cei mai buni muzicieni pentru o sesiune de înregistrări din Los Angeles, printre care Jim Keltner și Carmine Appice – un sentiment ciudat, era puțin ca și cum i-ai fi dat mașina ta lui Michael

* Sample – înregistrarea unui anumit sunet muzical și apoi reutilizarea lui în diferite modalități în structura unei piese (n.r.).

Schumacher. Asta nu numai că era o atitudine defetistă, dar a însemnat și că, după aceea, a trebuit să învăț să cânt live partea aia nenorocită de tobe (o experiență de trecut la „să nu mai faci așa ceva în viața ta").

Artiștii invitați au fost parte dintr-o panică generală atunci când – pe Bob lovindu-l dorul de casă și având nevoie de un studio mai mare – ne-am mutat, cumva împotriva voinței noastre de mai bine, în LA, orașul său de baștină. La A&M Studios, am putut să admirăm nu doar talentele domniilor lor Keltner și Appice, ci și saxofonul lui Tom Scott și munca la clape a lui Little Feat's Bill Payne. Bob Dylan înregistra și el la A&M, așa încât, după lebedele și sendvișurile cu castraveți de pe *Astoria,* întreaga experiență a fost ca o întoarcere în adevărata lume a muzicii.

Pe când eram în California, am întâlnit o nouă specie umană: doctorul de tobe – nu venerabilul roadie care se asigura că bateria era așezată corect, ci un magician care scotea sunete nemaiauzite din orice avea la îndemână. Doctorul de tobe a venit cu un microbuz plin cu echipament, pufnind disprețuitor la vederea setului meu de tobe și a început să construiască o instalație de materiale cu o sonoritate fabuloasă: un grup de șase tobe mici, plin de nuanțe subtile și nenumărate cinele. A fost o revelație totală, era ca și cum l-ai avea permanent la îndemână pe valetul perfect, aranjând, în loc de cravate, cinele coordonate.

Rick a venit la pregătiri destul de târziu și a fost scutit de orice costuri sau repercusiuni juridice din partea lui Roger. Asta era, în primul rând, o chestiune practică. Exista o oarecare confuzie legată de poziția lui Rick în cadrul formației. Când David și cu mine am vrut prima dată să vorbim cu Rick, am descoperit că, în acordul lui de plecare din 1981, era menționată o clauză care îl împiedica să revină în formație. Prin urmare, trebuia să fim atenți la ce însemna să fii un membru al formației; pe coperta albumului am apărut doar eu și David.

Cele mai multe dintre cântecele de pe *Momentary Lapse* fuseseră terminate înainte de începerea înregistrărilor și, drept urmare, nu există decât foarte puțină umplutură. Când ne-am dus la Los Angeles să ascultăm ce se lucra pe mixajele inițiale, am fost puțin descumpănit. Se părea că se mersese prea mult pe partea auditivă. Înregistraserăm foarte mult material și cea mai mare parte a lui părea să fie în mix. În general, avuseserăm tendința să pierdem material la mixaj. Am căzut de acord că nu suna bine și versiunea finală a fost mult mai aerisită.

Două lucruri mă frapează în legătură cu albumul terminat. Privind în urmă, ar fi trebuit realmente să am încredere în mine însumi și să cânt toate părțile de baterie. Iar în primele zile din viața de după Roger, cred că eu și David am simțit că trebuia să punem lucrurile la punct – altfel am fi fost măcelăriți. Prin urmare, acesta este un album foarte „atent", cu foarte puține riscuri asumate. Puse cap la cap, aceste lucruri mă fac să mă simt ca și cum m-aș îndepărta puțin câte puțin de *Momentary Lapse*, ajungând până la punctul în care albumul ăsta nu mai sună ca unul de-al nostru. Însă „Learning To Fly", dintr-un motiv oarecare, o face – se simte foarte mult ca o piesă „de-a casei".

Am petrecut cele trei săptămâni obligatorii de agonie căutând titlul albumului: fiecare propunere a trebuit testată de mai mult ori. Dacă ne plăcea, oare se potrivea cu muzica, oare l-ar folosi Roger și criticii împotriva noastră? Până la urmă, ne-am dat seama că nu existau niciun cuvânt sau o frază de care cineva să nu facă mișto, așa încât, hotărându-ne pentru *A Momentary Lapse Of Reason* – o frază luată dintr-un vers creat de Roger împreună cu Phil Manzanera –, am revenit la grijile legate de celelalte elemente.

Pentru coperta albumului, ne-am întors din nou la Storm Thorgerson. Având în vedere că cea mai mare parte a înregistrărilor a avut loc pe râu și că un vers descrie o viziune a unor paturi goale, conceptul s-a

QUINTET
10/6
TIONAL STUDENT
CAROL SERVICE
DON STUDENT CHORALE
CONDUCTOR
ROY WALES
8 p.m.

transformat într-un râu de paturi, fotografiate la Saunton Sands în Devon, unde fuseseră filmate majoritatea secvențelor de luptă pentru filmul din *The Wall*. Au urmat toate problemele legate de mareele rapide și de vremea împuțită. Un bonus era că, având la dispoziție toate formatele alternative – CD, vinil, casetă, minidisc, versiuni pentru diferite teritorii –, puteam folosi la maximum toate ideile bune de design la care, altminteri, ar fi trebuit să renunțăm, evitând cu grijă discuțiile lungi și deciziile dificile.

De acum, eram pregătiți pentru un turneu. Michael Cohl, promoterul canadian, s-a dovedit a fi un monument de tărie într-un moment în care noi eram prinși cu stadiile finale ale albumului și cu aspectele juridice. Michael promovase show-uri încă de la sfârșitul anilor 1960, concentrându-se inițial pe Canada sa natală și, după aceea, extinzându-se în toată America de Nord. A devenit foarte implicat cu Rolling Stones, promovându-le turneul *Urban Jungle/Steel Wheels* și apoi turneele *Voodoo Lounge, Bridges to Babylon* și *Forty Licks*.

Michael era încrezător că putea avea loc un turneu și, acceptând riscul ca Roger să dea în judecată orice promoter care vindea bilete, a început să facă reclamă spectacolelor noastre. Într-un moment în care nici măcar noi nu știam ce urma să se întâmple, un asemenea sprijin era neprețuit și îi asigură lui Michael un loc în galeria noastră personală a celebrităților. Vânzările anticipate de bilete au fost mari; de-acum tot ce ne mai îngrijora era fie că am putea fi dați în judecată, fie că audiența s-ar înfuria dacă Roger n-o să apară pe scenă și cum să acoperim cheltuielile pentru organizarea acestui gen de spectacol pe care ni-l doream...

Încă de pe la începutul anilor 1980, sponsorizarea devenise un element major în finanțarea turneelor, dar, deși atractivă, aceasta nu era o opțiune la îndemâna noastră. Având în vedere toate elementele necunoscute legate de receptarea noastră – și de potențialul unui eșec dramatic –, producătorii de Cola sau de încălțăminte de

sport nu se înghesuiau la ușa noastră. Nu puteam să punem toate biletele la vânzare și să folosim banii în avans. Singura modalitate viabilă ca s-o facem era ca David și cu mine să ne scotocim prin buzunare.

În ceea ce mă privește, nu prea aveam lichidități ca să acopăr milioanele necesare, așa că a trebuit să mă duc la echivalentul mai de lux al unei case de amanet și mi-am lăsat în gaj Ferrari-ul GTO 1962. Probabil bunul cel mai de preț și un vechi prieten de familie (îl cumpărasem în 1977), această mașină a mai adăugat ceva la distinsa ei istorie competițională. Pentru că piața auto o luase razna în ultima vreme, iar acest model fiind în topul nebuniei – se spune că o asemenea mașină s-a vândut atunci cu 14 milioane de dolari –, nu am avut probleme să-mi finanțez jumătate din costurile de organizare ale turneului.

Pe măsură ce strângeam echipa cu care să facem turneul, am putut vedea diferitele maniere de a pune la încercare simțul fairplay-ului și al loialității. Pentru a proiecta scenografia, am luat inițial legătura cu Fisher Park, dar au refuzat oferta pentru că ei erau deja hotărâți să lucreze la show-ul lui Roger, *Radio KAOS*. Era puțin probabil că vreuna dintre părți, noi sau Roger, să aibă amabilitatea de a împărți cu cealaltă talentele lor. Considerând că, peste doi ani, aveau să fie implicați și în versiunea lui Roger la *The Wall* în Berlin, poate că au avut dreptate să rămână cu echipa lui.

Nu știu dacă în realitate așa au stat lucrurile, dar am simțit că Jonathan Park, în special, îi era mai degrabă loial lui Roger decât ne era nouă, în timp ce Mark Fisher ar fi făcut bucuros ambele proiecte. Menționez asta pentru că a devenit o problemă în momentul când, șapte ani mai târziu, josnici cum suntem, i-am cerut doar lui Mark să lucreze pentru noi. Putem să uităm să dăm credit atunci când trebuie, dar nu avem niciodată vreo problemă să ne aducem aminte de ofense reale sau imaginare.

Steve a făcut apoi niște cercetări printre scenografi și l-a găsit pe Paul Staples. Imediat ce am vorbit cu el și am văzut ceva din ce lucrase, ne-am gândit că Paul era

omul potrivit pentru treaba asta. El a adus o mare doză de gândire proaspătă la scenografia noastră: avea multă experiență de lucru în teatru și la nenumărate expoziții și prezentări. Paul a venit cu o grămadă de idei – ca de obicei, unele au trebuit abandonate, altele au supraviețuit. Spectacolul fusese inițial proiectat pentru spații închise dar tot era nevoie de o structură de care să agățăm ecranul. Ne doream o scenă mare și, cu toate că nu părea să avem vreodată parte de așa ceva, voiam ca podeaua scenei să fie cât se poate de curată.

Pentru a face proiecția cât mai eficientă, ceream, de asemenea, și maximum de întuneric, fapt care a dus la crearea a ceva ce, în esență, era o mare cutie neagră. Noi avem un avantaj foarte specific față de majoritatea trupelor care fac turnee. Totala noastră inabilitate de a face moonwalk, duckwalk, de a ne da foc la păr sau de a cânta la chitară cu dinții înseamnă că publicul nu are în permanență nevoie de un monitor video pentru a vedea ce facem pe scenă. Oamenii mă întreabă uneori de ce nu aducem computere care să cânte în locul nostru. De obicei, răspund: „Nu, nu putem, se mișcă prea mult...“

În multe privințe, filmul este mai dificil de gestionat decât videoclipul, dar, spre deosebire de acesta, are o așa de bună calitate și luminozitate, încât este mult mai potrivit pentru stadioane. Probabil că viitorul va aduce cu sine lasere, proiecții de holograme policrome pe vreun nor artificial atârnat deasupra stadionului, dar, în mod sigur, asta nu era disponibil în 1987.

Mark Brickman, pe care Steve îl chemase din scurt să vină la Los Angeles să lucreze la spectacolele *The Wall*, a primit acum un alt telefon de la Steve care-i cerea să plece din LA. Marc își aduce aminte că a vorbit cu David și a avut sentimentul că acesta era „aprins“ deoarece Roger se gândea că el avea dreptul să închidă Pink Floyd. Marc a fost luat ca designer de lumini și a început să lucreze cu Robbie Williams și Paul Staples. Marc și Robbie au plecat la Bruxelles să se întâlnească cu Paul, care lucra cu o companie de balet. Stăteau la o cafea, într-o cafenea

din apropiere, și un tramvai a trecut hurducănind. Marc și Paul s-au uitat unul la altul și li s-au aprins beculețele. În timpul turneului, au fost folosite lumini care se deplasau pe șine și se opreau exact deasupra capului lui Rick în momentul în care cânta introul la „Wish Your Were Here". Un alt efect a apărut accidental. În timp ce se testau luminile Very și ecranul rotund, au căzut computerele. Pe când Marc reseta sistemul, toate luminile au revenit. A înțeles că ele puteau să „danseze" și tehnica asta a devenit un element major al spectacolului. Alte jucării noi includeau periactoidele – secțiunile rotitoare încastrate în partea din față a scenei și care puteau fi programate să se rotească cu viteze diferite sau să se aprindă conform unor modele prestabilite.

Unul dintre cele mai groase dosare din departamentul turnee se numește „Chestiile de care am scăpat". Se irosește mult timp pe efecte ce promit să fie o mare afacere, dar întotdeauna par să sfârșească prin a fi al dracului de periculoase, fabulos de scumpe și merg doar o dată din 50 de încercări. Uneori (vezi piramida gonflabilă), în ciuda faptului că îndeplinesc toate aceste caracteristici, trec totuși prin ochiurile plasei în care sunt cernute. De data asta, am decis, la jumătatea turneului, să renunțăm la Icar, aparent un personaj zburător care se ridica în timp ce cântam „Learning To Fly" și zbura de colo-colo pe deasupra scenei. Nu a funcționat niciodată cu adevărat, ajungând să arate ca o rufă uriașă pusă la uscat.

O altă idee – farfuria zburătoare – suna perfect. Un dispozitiv mare umplut cu heliu, ea putea fi controlată prin radio, astfel încât să planeze deasupra stadionului aruncând cu lumini și efecte. Nu era nevoie de cabluri sau de schele. Numai că era o fantezie. Pentru a fi compatibilă cu linia de lumini propusă ar fi trebuit să aibă cam aceeași mărime, să coste și să fie aproape la fel de sigură ca *Graf Zeppelin*...

A fost construită o machetă decentă a scenei pentru a vedea cum putea fi asamblată, împachetată și transportată toată chestia asta. Unul dintre cele mai

importante aspecte ale acestor repetiții a fost găsirea celei mai eficiente metode de a încărca și descărca echipamentul din camioane, întrucât un camion în mai puțin timp de un an de turneu putea să ducă la economii de aproximativ 100 000 de dolari. Toate bune și frumoase până aici. Dar trebuia și să construim o formație – și indiferent de cât de multe modele am fi construit, muzicienii trebuiau să fie, cel puțin parțial, din carne și oase. Folosiserăm muzicieni suplimentari și mai înainte. Începând de la *Dark Side,* cântăreții suplimentari fuseseră parte a spectacolului. Snowy White adăugase a doua chitară la *The Wall* – și pentru acea scurtă perioadă de la începutul anului 1968, Syd și David se prezentaseră ca un line-up de două chitare Folosiserăm, de asemenea, un baterist suplimentar la *The Wall*. Aveam acum, evident, nevoie de un basist. Poate cea mai semnificativă schimbare a fost venirea unui al doilea clăpar. Acesta era un răspuns nu doar la posibilitățile oferite de tehnologia digitală – aveam nevoie de cineva care era familiar cu sequencers și samplere –, ci și la nevoia de a reprezenta sunetele mai pline, mai complexe pe care fuseserăm capabili să le producem pe șlep.

Clăparul nostru suplimentar, Jon Carin, îl întâlnise pentru prima dată pe David la spectacolul Live Aid de pe Stadionul Wembley. Jon cânta cu Brian Ferry și, întrucât David cânta la chitară în aceeași trupă, avusese ocazia să vadă abilitățile lui Jon la prima mână. Jon era la curent și cu tehnicile de sampling, lucru care a fost deosebit de util atunci când am descoperit că trebuia să recreăm sunetele produse de orgi de mult defuncte ce zăceau la Muzeul Științei.

Guy Pratt a venit la *Astoria* pentru o audiție când eram și eu acolo, deoarece David voia și părerea altcuiva. Atitudinea nu prea respectuoasă a lui Guy față de Regii Dinozauri ai Rockului, atunci când i-am cerut să cânte părțile de bass, ne-a atras atenția asupra faptului că, pe lângă faptul că era capabil să le cânte cu o mână la spate – ba chiar și cu o mahmureală monumentală, iar uneori cu

amândouă –, ar fi fost un tovarăș de turneu mai plăcut decât cineva care începea prin a ne ridica în slăvi și apoi devenea extrem de deprimat pe măsură ce ajungea să ne cunoască mai bine. Printr-o coincidență, tatăl lui Guy, Mike, era compozitorul care scrisese „Rock With The Caveman" împreună cu Lionel Bart și Tommy Steele, ceea ce însemna o legătură plăcută cu vizita mea din tinerețe pentru a-l vedea pe Tommy la sfârșitul anilor 1950.

Garry Wallis a fost zărit cântând ca percuționist cu Nick Kershaw la un spectacol de caritate în care apărea și David. Niciunul dintre noi nu mai văzuse vreodată așa ceva. În loc să stea jos ca să cânte, Gary lucra într-un fel de cușcă plină-ochi cu instrumente de percuție, dintre care unele erau așezate atât de sus, încât trebuia să facă un salt de un metru ca să lovească obiectul cu pricina. Pe lângă abilitățile sale muzicale evidente, acest talent actoricesc părea un bonus ideal pentru o scenă ce părea la început că ar fi putut fi ocupată de strigoi.

Saxofonistul Scott Page era un alt spectacol de scenă în sine. În cazul lui, singura noastră problemă era cum să-l ținem pe loc, poate doar să-l fi legat. Având relativ puține părți de saxofon în spectacol, Scott a devenit un personaj din *Phantom Of The Opera*. Cu cel mai mic prilej se întorcea iar pe scenă, cu o chitară atârnată de gât, sperând să-și găsească ceva de cântat sau interpretând ceva din Status Quo alături de solourile de chitară ale lui David. Nu avea un microfon radio și folosea un cablu standard de chitară așa că echipa tehnică – inspirată poate de trecutul în rodeo al managerului nostru de turneu, Morris Lyda – în fiecare seară tăia câțiva centimetri din cablu ca să-i mai reducă din mișcare și să-l mai tempereze. A avut noroc că nu l-au legat fedeleș.

La chitară, Tim Renwick avea cele mai bune referințe dintre toți. Originar din Cambridge, fusese la aceeași școală cu Roger, Syd, David și Bob Klose, deși cu câțiva ani în urma lor. Trupele sale precedente îl avuseseră ca producător pe David, iar el cântase și pe albumul solo al lui Roger. Atunci când David lipsea de la repetiții, Tim îl înlocuia excelent ca director muzical.

Cântărețele de backing din turneu fuseseră recrutate din diferite părți. Am cunoscut-o pe Rachel Fury prin James Guthrie, iar Margaret Taylor era o cântăreață din LA care lucrase la sesiunile de pe album. Durga McBroom, o fostă membră a formației Blue Pearl, completa trioul inițial – sora sa, Lorelei, a înlocuit-o mai târziu pe Margaret pentru a doua parte a turneului.

Am ajuns la Toronto pentru repetiții la începutul lui august 1987. Acest lucru s-a datorat în principal conexiunilor canadiene ale lui Michael Cohl; turneul a început, de asemenea, acolo. David a venit mai târziu, după ce s-a terminat mixarea discului, pe când ne duceam, împreună cu un munte de echipament nou, să începem munca într-o sală de repetiții foarte fierbinte. Și eu, și el ne doream mai degrabă atmosfera unei formații omogene decât o separare între artiștii principali și cei de acompaniament. În orice caz, natura noii muzici era mult mai apropiată de stilul ăsta și nu s-ar fi pretat cu ușurință unei interpretări live de un cvartet. După două săptămâni suna, în mare, corect, dar asta se datora multor nopți lungi de muncă din partea lui Jon și Gary, ei fiind cei care s-au luptat cu nenumărate discuri cu samples („Totul e varză, omule, dar încă două zile fără somn și punem lucrurile la punct").

Formația s-a mutat, apoi, la aeroport pentru a se alătura echipei tehnice ce lucrase la amplasare. Alegerea acestui loc s-a dovedit a fi o idee isteață și ne-a creat o slăbiciune față de aerodromuri ca baze pentru repetiții: acestea ofereau excelente facilități tehnice precum și un transport ușor pentru șirul neîntrerupt de piese grele de echipament de înaltă tehnologie care, inevitabil, soseau cu întârziere.

Securitatea era ușor de menținut; am pierdut mult mai multe scule și lucruri personale prin hotelurile foarte șmechere în care am stat decât am făcut-o vreodată prin hangare. Dar și lipsa de siguranță era ușor de evitat. Nu trebuia să cântăm pentru un șuvoi nesfârșit de oameni care reușeau să găsească un motiv ca să dea târcoale

la orice repetiție. Faptul că am reușit să ajungem pe un simulator 747 și să zburăm în jurul turnului CNN, să intrăm într-un USAF F14 aflat în vizită pentru un spectacol aerian și, în general, să căscăm gura printr-o bază aeriană s-a adăugat plăcerii generale a experienței. Și eu, și David zburaserăm destul de mult în perioada ce a precedat discul și, lăsând la o parte „Learning To Fly", tema aviatică a continuat pe toată durata turneului. MTV dădea ca premiu promoțional un aeroplan și lecții de zbor, în timp ce toți cei aflați în turneu purtam jachete de aviator în locul celor obișnuite de tipul celor de baseball, din satin, cu broderii.

De acum, albumul era gata de lansare. David și cu mine ne-am crescut norma de lucru petrecând cele mai multe dimineți dând nenumărate interviuri la telefon. Era o alternativă mai bună decât un turneu prin orașele mici ale Americii, vizitând posturi de radio și de televiziune, și cum, în mod sigur, nu puteam să facem nimic în Europa, ne-am apucat să răspundem acelorași întrebări cu care avuseserăm de-a face timp de 30 de ani – „Cum a primit formația acest nume?", „Unde e Syd?", „De ce a rezistat formația atât de mult?" –, alături de altele noi despre lupta cu Roger, și am încercat să părem surprinși de ineditul tuturor.

Între timp, la aeroport, Paul, Robbie și Marc împreună cu Morris Lyda încercau să asambleze o scenă dintr-o sută de tone de oțel și apoi să găsească o modalitate de a o demonta și încărca într-un camion. Morris era o persoană nouă pentru noi, deși deja o legendă în cercurile show-ului rock. Un fost călăreț de rodeo, trecuse la ceva mai provocator, ca manager de turnee rock. După ce a lucrat la precedentul turneu al lui Genesis, împreună cu jumătate din echipa tehnică, avea experiența necesară. Ca de obicei, impresia inițială despre un grup de tehnicieni profesioniști și responsabili a început să se dezintegreze când un operator francez a fost mustrat pentru că a consumat conținutul scumierelor dintr-un club ca urmare a unui pariu....

În momentul în care am ajuns la hangar, eram ultimul lucru pe care echipa tehnică dorea să-l vadă. Nu numai că le-am fi stricat scena frumos aranjată și am fi dorit schimbări, dar orice voiau să facă trebuia făcut cu o amplificare 50 000 de wați care omora orice conversație. Am reușit, până la urmă, să ajungem la o înțelegere, cu perioade de liniște atunci când era nevoie, dar totul era mult mai încet decât trebuia. Echipa era foarte mare în comparație cu orice făcuserăm înainte. Nici la *The Wall* nu avuseserăm nevoie decât de vreo 60 de oameni; acum aveam peste 100. Nu numai că era foarte greu să ținem minte numele tuturor, dar, în anul următor, a fost un adevărat chin, mai ales că unii veneau și plecau sau participau doar la un spectacol din trei – dacă făceau parte din echipa tehnică temporară

Printre dificultăți, au fost și câteva momente speciale. Adesea Marc își petrecea toată noaptea programând luminile și prima mea impresie asupra eforturilor sale a rămas de neuitat pentru că a fost foarte spectaculoasă. De pe scenă habar n-ai cum arată lumea din afară. De exemplu, ecranul circular cu luminile agățate de el apărea – de pe scaunul meu de tobosar – exact ca orice altă sursă de lumină. Privind scena din fața ei, puteam vedea impactul total al modelelor lui rotitoare de lumină.

Dincolo de mărimea echipei, mai erau și de trei ori mai multe telefoane, sisteme radio, faxuri și un birou. La ultimul turneu nu avuseserăm nici măcar un birou de producție. Morris prefera ședințele scurte care aveau mai mult de-a face cu Ziua Z decât cu un concert rock. După ce sarcinile erau evaluate, distribuite și criticate, o scurtă predică despre agresivitate pe câmpul de luptă s-ar fi potrivit perfect. Când Morris spunea „marin", nu vorbea despre delfini, vorbea despre Iwo Jima. Aveam nevoie de un astfel de personaj.

Una dintre primele sarcini date după sosirea formației a fost ambalarea pentru drum a mașinii de canotaj a lui David. Acesta părea să creadă că lupta cu Roger putea fi rezolvată mai curând în ring decât la tribunale și se

antrena zilnic, folosind acest aparat minune care îți măsura electronic progresul și putea concura la vâslit cu oricine ți-ar fi trecut prin minte. Partea proastă era că el cântărea 180 de kilograme și avea trei metri lungime. Cutia sa arătă, în final, ca un sicriu al lui Incredible Hulk și cântărea la fel de mult. Și nimeni nu s-a gândit la ea când s-au încărcat camioanele. În cele din urmă, a servit drept pedeapsă pentru ultimul camion, care a trebuit s-o ia. După aia, viteza la încărcare a crescut cu 30%.

Între timp, îl rugaserăm pe Bob Ezrin să vină și să ne dea o mână de ajutor. Ne trebuia cineva care să aibă o privire de ansamblu asupra întregului spectacol. Cred că fuseserăm atât de ocupați cu muzica, încât, deși aveam un aranjament fabulos de lumini, pe scenă formația era vraiște. Asta era exact ce știa Bob cel mai bine să facă. S-a înarmat cu o portavoce și ne-a distrat țopăind în sus și-n jos în fața scenei, dându-ne sfaturi cu voce tare, dar neinteligibilă și în același timp, dirijând cu gesturi sălbatice partiturile de tobă. Mai târziu, am schimbat acest sistem de comunicare cu ceva nițeluș mai sofisticat.

Trebuia, totodată, să rezolvăm probleme relativ simple, dar vitale: cum și când să intrăm în scenă, cum se sfârșeau numerele, dacă voiam să se aprindă luminile între cântece sau să trecem pur și simplu la următorul. Și, dacă vreun muzician voia să se miște pe scenă trebuia, de asemenea, să ne asigurăm că nu dispărea pe vecie plonjând printr-una dintre trapele ce mascau multe dintre elementele de butaforie și instalațiile și mai neobișnuite de lumini.

Repetiția cu costume, înainte de plecarea spre Ottawa, s-a ținut pe înserat. Era o seară caldă de vară și, în timp ce cântam, ușile hangarului imens erau dechise, uriașele avioane fiind tractate încet către piste. Pe măsură ce muzica se răspândea în zonă, sosea o audiență nepoftită, compusă din personalul aeroportului. Treptat, interiorul și exteriorul hangarului s-au umplut cu o minunată colecție de mașini de asistență și de salvări, toate cu luminile rotitoare, de culoarea chihlimbarului, activate.

Scena asta bătea de departe folosirea convențională a brichetelor aprinse, legănate deasupra capului.

Atmosfera de dinaintea spectacolului de la Ottawa era electrică – bine, era în culise, dacă nu chiar și pe terenul destul de plin de gunoaie din fața ei. Noul album nici măcar nu se găsea în magazine, așa că am început să cântăm o muzică necunoscută pentru un public, probabil, sceptic. După aceea, ne-am dat note mari la capitolul supraviețuire, dar eram cu toții foarte conștienți că, deși în general partea tehnică mergea, interpretarea era mult sub standarde. Ne-am decis să acordăm mai mult timp pentru repetiții și pentru încă o revizuire a repertoriului.

Cu programul destul de intens pe care ni-l stabiliserăm singuri, totul începea să se așeze rapid și, după primele câteva spectacole, am fost capabili mai degrabă să rafinăm și să schimbăm spectacolul decât să-l învățăm. Duceam încă lipsă de material și un bis în plus ne-a pus în situația că aproape nu mai aveam ce să cântăm: am recurs la „Echoes". Nu eram obișnuiți să interpretăm piesa asta și, prin urmare, a sunat puțin artificial – și de atunci nu am mai cântat-o niciodată. David remarcă acum că unul dintre motivele pentru care nu prea am reușit să prindem atmosfera originalului a fost că tinerii muzicieni cu care lucram acum erau atât de buni din punct de vedere tehnic, încât nu puteau să renunțe la tehnica lor și doar să improvizeze, cum făceam noi la începutul anilor 1970.

După ce am corectat câteva aspecte tehnice și muzicale, spectacolele au început să curgă destul de repede, în ciuda unor scăpări ocazionale. Ca atare, privind retrospectiv, lucrurile tind să se amestece într-un flux continuu. De fapt, spectacolele se desfășurau atât de lejer, încât am început să le filmăm mai devreme, dar, din păcate, rezultatele filmării de la Atlanta, la Omni, nu ne-au plăcut. Ne zgârciserăm la bani și asta s-a văzut. Prin urmare, ca să ne pedepsim pe noi înșine și pe toată lumea, am mai încercat o dată, la New York, în august

anul următor. Am comandat douăzeci de camere de filmat și am sfârșit cu 200 de ore de înregistrare. Poate că cineva stă încă închis prin vreun studio de editare, uitându-se la rezultate.

Simultan, tuneul *Radio KAOS* al lui Roger bătea în lung și-n lat America de Nord. Cu mare atenție, am reușit să ne evităm unii pe alții, deși doi dintre oamenii noștri s-au dus să vadă spectacolul lui. Eu n-am vrut să-l văd – ochii care nu se văd se uită – dar, în orice caz, se zvonea că noi n-am fi fost lăsați să intrăm și n-aveam intenția să fiu dat afară în mod rușinos. Până la urmă, am formalizat o înțelegere cu Roger. În ajunul Crăciunului 1987, în timpul unei pauze de turneu, David și Roger au hotărât să aibă o întâlnire la vârf, pe șlep, cu Jerome Walton, contabilul lui David. Plăcintele cu carne tocată, păhărelele și pălăriile festive stăteau gata pregătite în timp ce Jerome dactilografia conștiincios structura unui acord. În esență – deși existau detalii mult mai complexe –, acordul îi permitea lui Roger să scape de aranjamentul său cu Steve, iar David și cu mine continuam să lucrăm sub numele de Pink Floyd. Documentul a fost apoi înmânat respectivilor și costisitorilor noștri avocați pentru a fi tradus în legaleză. Niciunul dintre ei nu a reușit asta; până la urmă, curtea a acceptat versiunea lui Jerome ca document final și obligatoriu și l-a ștampilat în mod corespunzător.

După prima etapă în State, am plecat în prima noastră vizită în Noua Zeelandă: era ca și cum am fi fost în Anglia într-o falie spațio-temporală, dar una plăcută. Văzându-i pe muzicienii locali, am înțeles cât de greu trebuie să fie să debutezi acolo: chiar dacă aveai succes în Noua Zeelandă, nu ai fi adus niciun ban casei de discuri, așa că trebuia să o faci în Australia – și încă mai aveai foarte mult de tras. După spectacolele de la Auckland, am revenit în Australia după o lungă absență. Ultima dată când cântaserăm acolo, în 1971, ajunseserăm într-un moment nepotrivit al anului, în plină iarnă. De data asta, eram hotărâți să o facem așa cum trebuie – și s-a dovedit

a fi lin și ușor. Formația a mers, din când în când, pentru un *jam session* la un club condus de noii recruți. Aceștia cântaseră de câteva ori în Australia sub numele de The Fisherman's (varianta scurtă de la Fisherman's Friend). Cred că repetaseră mai mult din „Unchain My Heart" și „I Shot The Sheriff" decât au făcut-o pentru spectacolul principal...

După Australia, Japonia a fost ceva mai dificilă. Nu a existat niciun spectacol în aer liber și, făcând naveta de la o sală mare la alta, am avut mai puțin timp să descoperim țara. Până și aparatele de fotografiat păreau mai scumpe de data asta. Pe drumul de întoarcere spre Statele Unite, Nettie și cu mine ne-am oprit în Hawaii pentru două săptămâni încântătoare, deși câte o rafală ocazională de ploaie torențială ne amintea de o clasică vacanță pe litoralul britanic.

La nivel profesional, acest turneu a fost cel mai plăcut din toate timpurile și a fost la fel de special și la nivel personal. Nettie mă însoțise tot timpul, începând cu repetițiile de la Toronto, și acest lucru amplificase la maximum plăcerea întregii aventuri. Ea participase, ca actriță, la turnee de teatru, dar nivelul acestui turneu, numărul de oameni și cantitatea de echipamente și materiale implicate au fost ca o revelație pentru ea. Ceea ce cu siguranță am apreciat a fost că plecarea în turneu fără un partener era ca o piatră de încercare a celor mai multe dintre relații – m-am gândit odată că 90% din turneul ăsta lăsase în urmă o dâră de căsătorii și parteneriate distruse. Părea să fie cazul în care fie îți luai nevasta cu tine, fie îți invitai avocatul specializat în divorțuri să te însoțească.

A doua etapă a turneului în State a confirmat regula că toate efectele speciale au capacitate distructivă: în timpul unui spectacol la Foxbro, Massachusetts, porcul zburător s-a agățat undeva și a fost rupt în bucăți de un public supraentuziasmat sau vegan până la fanatism.

Când am ajuns în Europa, formația se așezase cu adevărat pe val: era un grup de muzicieni foarte muncitori

care, în mod regulat – mai ales John Carin –, revedea înregistrările spectacolului din seara precedentă pentru a observa orice imperfecțiuni. Profesionalismul lor era impecabil: chiar dacă Guy Pratt era ultimul care plecase din bar în seara – sau dimineața – de dinainte, interpretarea lui era fără cusur pe scenă, un tribut adus constituției sale de fier sau faptului că muzica noastră era prea ușoară.

Ajunseserăm la un mod confortabil de viață și de muncă împreună în turneu, neîmpărțindu-ne în bisericuțe și distrându-ne destul de bine. Din când în când, dădeam o petrecere trăznită după spectacol, ideea fiind să apărem îmbrăcați cât mai îngrozitor cu putință. Magazinele cu mărfuri ieftine erau golite de pelerine de ploaie; nailonul era la ordinea zilei. Turneul fusese, după părerea lui Phil Taylor – care făcuse turnee cu noi de pe la jumătatea anilor 1970 –, o mare distracție, cu o atmosferă bună și un sentiment de ușurare că ne-am întors din nou la drum.

Dacă a doua zi vreun organism era slăbit, proprietarul său se putea adresa lui Scott Page, care devenise vânzătorul neoficial de ceaiuri de plante al turneului. Era aproape la fel de bun la asta ca la cântatul la saxofon și, în curând, destui membri ai formației puteau fi văzuți strângând la piept sticle de plastic oribile cu un lichid de culoare urinei din care țineau morțiș să bea tot timpul. Din fericire, ca cele mai multe dintre nebuniile noastre de turneu – aparate de fotografiat japoneze, jachete de cowboy din piele de căprioară și cocktailuri Tequila Sunrises –, și asta a avut viață scurtă și nu pot decât să sper că Scott mai are încă, înghesuite prin pod, cantități mari de ierburi de-alea îngrozitoare.

În Europa, spectacolele au fost mult mai variate și mi-au rămas în minte mai multă vreme, în special datorită locurilor pe care le-am ales. Uneori puteam să aducem mai multă varietate: la Rotterdam, am aranjat o prezentare aeriană înainte de spectacol, pe fondul piesei „Echoes“ difuzată printr-un sistem de amplificare așezat

pe două planoare cu motor pilotate de prieteni de-ai noștri pe care eu și David îi cunoscuserăm la lecțiile de zbor. Grațiosul lor balet aerian, ce lăsa în urmă dâre de fum, părea o idee bună pentru alte concerte, dar am fost înfrânți de dificultățile în a obține autorizația ca ele să zboare într-un spațiu aerian restricționat.

Versailles a fost probabil cel mai mare dintre spectacolele europene. Aceste evenimente se organizau printr-o combinație între posibilele amplasamente identificate de Steve și contactarea noastră directă de către părțile interesate. Pe atunci, în timpul lui François Mitterand, la Ministerul Culturii era dinamicul Jack Lang. El a susținut proiectul Versailles – ceea ce a contribuit la schimbarea opiniei celor care mai aveau îndoieli – și părea o întâlnire firească a minților luminate.

Locul era magnific și majoritatea francezilor erau încântați să ne vadă acolo. Bineînțeles, au fost discursuri lungi din partea demnitarilor locali, dintre care unul părea să-și fi oferit sprijinul doar cu condiția ca numele lui să apară pe o placă oficială aflată deasupra formației. Am fost chemat în grabă să țin un scurt discurs – punând în grabă cap la cap câteva clișee, mormăiala mea nu a reușit să stârnească interesul istoricilor acestei *entente cordiale*. Am avut o vreme superbă și se simțea ce este o ocazie specială. Acesta este motivul real pentru care merită să încerci să lucrezi în locuri unice. Un stadion este mult mai convenabil pentru orice spectacol mare, dar este mult mai dificil să creezi o asemenea atmosferă specială. Ori de câte ori este posibil, pare să merite să faci efortul de a utiliza amplasamentele încărcate de istorie și cu un spirit al istoriei și al locului.

Ca un gest de bunăvoință față de fanii noștri italieni, am acceptat o invitație să cântăm pe Canal Grande la Veneția. Dar s-a zvonit că invitația nu fusese trimisă de toți edilii orașului. Erau două facțiuni opuse, una încântată, cealaltă convinsă că vom reuși ceea ce apele lagunei nu reușiseră să facă într-o mie de ani, adică vom scufunda orașul într-o singură după-amiază. Am ținut o

conferință de presă pentru a asigura consiliul, națiunea și conservaționiștii nu numai că nu plănuiam să prădăm orașul, dar nici măcar să comitem cel mai mic jaf. Cu toate astea, tot n-am reușit să convingem pe toată lumea că așa stăteau lucrurile.

Cum accesul în Veneția este limitat, planul era să se reducă numărul de turiști cărora să li se permită intrarea în oraș în acea zi. Noi locuiam în afara orașului, în lagună, socotind că viața era suficient de grea și fără să mai fie nevoie să ne înghesuim alături de fani și autoritățile orașului. În aceste condiții, primarul conspirase cu poliția să-i lase pe toți să intre, convinsese magazinele să se închidă și retrăsese toate toaletele și firmele de salubritate deja contractate. Nu este imposibil ca sprijinul să fi fost retras pentru că plățile necesare nu au fost făcute către toată lumea.

Un reprezentant al Uniunii Gondolierilor a venit și ne-a spus că toți colegii lui vor fluiera pe toată durata spectacolului dacă nu le dădeam 10 000 de dolari (în condițiile în care avuseseră deja clienți care plătiseră dublu pentru fiecare barcă). Asta era o glumă peste care puteam să trecem – mai am încă până să ajung să aud un fluierat ce poate depăși nivelul de zgomot pe care putem să-l facem noi. Scena noastră plutitoare a fost declarată vas maritim și, ca atare, pasibil de o taxă suplimentară dacă încercam să urcăm cu el pe Canal Grande, poliția blocând orice altă cale de ieșire. Din fericire, am putut să ieșim în mare, odată cu fluxul, și să evadăm în tradiția lui Horatio Nelson.

Aceste incidente nu au știrbit nicidecum succesul spectacolului, care a funcționat deosebit de bine ca un spectacol în direct la televiziune. Michael Kamen, care trebuia să cânte cu noi, a fost singura față tristă pe care am văzut-o. El apăruse înainte ca un invitat ocazional dar, de această dată, voiam ca el să se implice într-un mod mai structurat, mai ales că urma ca spectacolul să fie televizat. Dar, vai!, Michael a fost prins în mulțime și, în lipsa transportului pe apă într-un moment critic,

nu a reușit să ajungă decât până la masa de mixaj, prea târziu pentru a lua parte la concert și a trebui să privească de pe mal, de la 200 de metri distanță – un fel de iubita locotenentului* francez, varianta cu barbă.

Un moment de glorie a avut loc atunci când a sosit o barjă regală plină cu notabilitățile care ne făcuseră atâtea necazuri. Luminată toată și servind o masă cu șapte feluri de mâncare, a venit în fața scenei, ancorând în fața publicului și blocând vederea. Audiența și-a ieșit din minți. Un val de sticle și de gunoi s-a revărsat peste barjă. Chelnerii și-au apărat cu bărbăție stăpânii, protejându-i, precum centurionii, cu tăvile lor de argint. Curând, barja a fost din nou pe drum, de această dată încercând să ancoreze lângă platforma noastră. A fost de-ajuns o privire către echipa noastră tehnică, pe lângă care piraților lui Barbă Neagră arătau ca Familia Partridge, și duși au fost de nu i-am mai văzut niciodată.

Dacă să cântăm la Veneția a fost problematic, o serie de concerte fuseseră o provocare logistică și mai mare, atunci când am cântat la Moscova, cu câteva săptămâni în urmă. O lipsă de valută a însemnat că unui promoter rus îi era aproape imposibil să achite costurile turneului, dar am ajuns la o înțelegere prin care, în esență, ei erau responsabili să ne aducă echipamentul de la Atena la Moscova și, după aceea, să-l ducă la Helsinki. Pentru a face asta, au folosit avioane militare Antonov, cele mai mari avioane de transport din lume. Arătau fantastic și totul a decurs ușor. Cazarea era la uriașul hotel din Piața Roșie, încă înțesat de supraveghetori KGB pe fiecare etaj, alături de samovare ce ofereau ceai fierbinte. Din cauza securității strânse și a mărimii uriașe a locului, ne-a luat trei zile ca să descoperim unde puteam să bem ceva seara și să mâncăm dimineața.

Am luat cu noi, de asemenea, propria noastră firmă de catering, ceea ce a fost cel mai eficient deschizător de uși aflat la îndemână. O invitație la cină pentru orice oficial ne asigura toate beneficiile. Prin consilierul nostru

* Aluzie la romanul lui John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (n.r.).

fiscal Nigel Eastway, care se întâmpla să fie și membru în consiliul de administrație al Trustului de Cercetări al Aviației Ruse, am putut să vizităm Monino, muzeul forțelor aeriene rusești – cel mai mare și, în același timp, cel mai puțin vizitat dintre muzeele aviatice din Europa. Acolo am văzut câteva dintre invențiile aeronautice ale lui Igor Sikorsky, câteva bombardiere rusești monoplan din anii 1930 (dintr-o perioadă în care RAF folosea încă anticele biplane) și o versiune politic corectă a istoriei zborului alături de bucăți din avionul de spionaj U2 al lui Gary Powers doborât în anii 1960 și de bombardierele ce au zburat pe deasupra Pieței Roșii în timpul paradelor de 1 Mai ca să-i convingă pe observatorii americani de puterea Forțelor Aeriene Rusești. Ne-am simțit deosebit de onorați, pentru că am descoperit că atașatul aerian al Ambasadei britanice nu reușise să primească aceeași invitație.

Ambasada britanică ne-a oferit un prânz bun și am sfârșit cu sute de păpuși rusești și o grămadă de căciuli de blană. Nu-mi doresc decât să nu fiu întrebat din ce erau făcute; se zicea că unele erau din piele de pui de focă. Am făcut și o vizită la universitate să vorbim despre politică, artă și viață, dar discuția a degenerat într-o altă sesiune de tipul „Cum a primit formația numele ăsta?“ Am plecat, rechiziționând alte limuzine în locul celor cu care veniserăm, pentru că cineva mai tare ne-o luase înainte la capitolul rechiziționări. Echipamentul a fost apoi transportat, fără oprire, la Helsinki cu o escortă a poliției – după toate relatările o călătorie a dracului de tare (Phil Taylor își amintește experiența sosirii la Helsinki ca pe o trecere de la „alb-negru la Technicolor“).

După ce turneul s-a terminat, a fost mixat un album live – *Delicate Sound of Thunder* – la Abbey Road, folosind Studioul 3, complet reconstruit de la ultimul nostru sejur acolo. Faptul că muzica nu avea nevoie decât de foarte puține reparații era extrem de mulțumitor. Fără îndoială că înregistrarea către sfârșitul turneului fusese o idee bună.

Între timp, Roger rearanja scenic *The Wall* la Berlin, iar noi nu puteam face altceva decât să auzim despre asta. Și nu doar pentru că el insistase să invite toate fostele noastre soții – deși, bineînțeles, s-ar putea ca invitația mea să se fi rătăcit pur și simplu pe la poștă... Confuzia despre cine a cântat la Berlin continuă, cu toate că n-am nicio idee de ce. A fost în întregime show-ul lui Roger, dar oamenii îmi mulțumesc mereu și îmi spun mie ce fantastic a fost. Nu am înțeles nici până acum dacă-i mai bine să zâmbesc cu modestie și să pretind că noi am fost acolo sau să mă apuc de o lungă explicație cum că, în realitate, a fost doar Roger înconjurat de mii de oameni. Când fanii continuă să insiste că eu *am fost* acolo, răspund cu un surâs vag și o privire goală pentru a evita confuzia.

La mai puțin de un an de la ultimul spectacol al turneului (la Marsilia), am participat la concertul în aer liber Knebworth, în iunie 1990, un eveniment caritabil pentru fundația Nordoff-Robbins Music Therapy. Cu atât de puține lucruri întâmplându-se în acest an – după excesele din ultimii trei –, a fost destul de greu să ne adunăm pentru un singur spectacol. Repetițiile au fost minime, având în vedere că, fiind aceeași formație care dăduse peste 200 de spectacole, putea să-și mai amintească piesele. Am făcut vreo două zile de repetiții la studiourile Bray și, pentru spectacol, i-am adus din America pe Jon Carin și Marc Brickman. Dar, în loc să-l folosim pe Scott Page, care cred că era indisponibil, am rugat-o pe Candy Dulfer – saxofonista olandeză care avusese de curând un hit în Marea Britanie, „Lily Was Here", cu Dave Stewart – să cânte cu noi: un aer european plăcut, ne-am gândit noi. Ca și în cazul lui Scott, singurul dezavantaj pentru saxofoniști este că ei nu au, de fapt, decât un rol scurt; date fiind abilitățile lui Candy, era prea puțin timp sau spațiu ca să arate măcar o frântură din ceea ce putea să cânte.

Am avut-o pe Vicki Brown drept backing vocal, precum și pe fiica ei, Sam, care avea să continue dinastia Brown

atunci când a avut un rol de bază la următorul turneu. Clare Torry, interpeta inițială a „Great Gig", s-a alăturat și ea.

După doi ani de turneu în izolare, era o plăcere să vezi și alți oameni cântând și să ai posibilitatea să o arzi aiurea în culise la Knebworth în stilul tradițional al zeului rock. A fost un fel de după-amiază geriatrică pe muntele Olimp din punct de vedere muzical. Mark Knopfler și Eric Clapton cântau alături de Elton John și Genesis. Status Quo, Cliff Richard și Paul McCartney încheiau afișul. Rick ne-a prezentat noii sale prietene, Millie, și, ca într-o scenă din *Apocalypse Now*, am sosit cu toții în elicoptere gigantice Huey din care se scurgeau numeroșii membri ai familiilor și echipa tehnică.

Ca răsplată pentru că am fost primii care am răspuns invitației la eveniment, am reușit să ne asigurăm slotul ca ultima formație din program. Faptul că am ajuns cap de afiș nu ne-a ajutat. După-amiaza a fost una tipic englezească, trecându-se rapid de la soare la ploaie, dar, inevitabil, pe măsură ce slotul nostru se apropia, vremea s-a schimbat din rău în mai rău, iar ploaia și ceața au pus capac.

Ne-a convenit să cântăm ultimii în spectacol pentru că, în plină vară, voiam întuneric, dar, cum timpul trecea, și Paul McCartney începuse să interpreteze încă un cântec, vechiul sentiment de dragoste și pace începuse să se toceasă pe la margini. În cele din urmă, am cântat în ploaia care cădea pentru o mulțime de oameni ce păreau să se bucure de spectacol și am avut noroc deoarece nu puteau să plece pentru că tot traficul era blocat din cauza noroiului.

# 12

# Mai înțelepți după eveniment

În anii 1990, formația Pink Floyd a fost cvasiinexistentă. La începutul deceniului, a avut loc un accident extrem de dureros – și potențial fatal – care ar fi putut pune capăt tuturor planurilor noastre de viitor. Acesta a fost rezultatul deciziei pe care am luat-o împreună cu Steve și David de a participa la Carrera Pan Americana, o reluare a unei minunate curse din anii 1950 pentru mașini de curse de-a lungul Mexicului. Versiunea modernă, relansată în 1988, era mai puțin solicitantă decât cursa originală de 3 500 de kilometri, dar consta totuși într-un traseu de 2 900 de kilometri, din sudul Mexicului până la frontiera cu Texasul, cu etape de competiție intercalate între elemente lungi de regularitate. Mai înțelept, Rick evitase febra curselor de mașini și rămăsese la navigația pe Marea Egee.

Steve și cu mine participaserăm la cursa asta în urmă cu doi ani. Atunci însă, în momentul în care Steve a ajuns în Mexic la data fixată, bălăngănindu-și cu nonșalanță casca, mașina de curse pe care aranjase să o conducă n-a mai apărut, iar el a umblat brambura vreo câteva zile

sperând că, atunci când va apărea și mașina, va putea să țâșnească magnific din spatele grilei de start. După câte îmi amintesc, mașina a ajuns și ea, dar, după câțiva kilometri s-a stricat iremediabil.

De această dată, probabil hotărât să se asigure că, orice s-ar întâmpla, va exista și vreun rezultat pozitiv, Steve a reușit să vândă dinainte drepturile asupra unui film pe care urma să-l facem. Planul era ca filmul să acopere imediat cea mai mare parte a costurilor cursei, dacă nu chiar pe toate. Ne-am gândit că era o șansă să ne distrăm foarte bine – și să fim ajutați să plătim pentru ea. Îmi plăcea și legătura subtilă cu cariera tatălui meu. În 1953, el alergase la o altă cursă maraton, Mille Miglia, prin Italia, cu o mașină cu cameră de filmat instalată pe ea, iar eu mă vedeam ca un continuator al tradiției.

Am pornit la drum cu două copii ale modelului Jaguar tip C, aproape identice cu mașinile care câștigaseră în 1953 cursa de 24 de ore de la Le Mans. Ne însoțeau și două echipe de filmare și două vehicule de rezervă în care se aflau mecanicii de încredere ce construiseră replicile după modelul original. Într-o mașină eram eu cu un prieten, Valentine Lindsay, iar cealaltă era condusă de Steve și de David. După două zile, evenimentul devenise un șofat pasionant, cuplat cu inevitabilele dureri de stomac pe măsură ce competitorii europeni se obișnuiau cu dieta mexicană. Din fericire, mi se arătase cum să tratez simptomele astea folosind acupunctura. A fost excepțional de eficient: era de ajuns o privire rapidă spre cutia mea cu ace și imediat oamenii păreau să se simtă mult mai bine.

În ziua a treia a cursei, Val și cu mine am ajuns la unul dintre punctele de control unde ni s-a spus că avusese loc un accident. Nu puteam face altceva decât să continuăm și să încercăm să aflăm detalii mai târziu. Când am ajuns la oprirea de noapte, am reușit, în sfârșit, să aflăm că în accident fusese, de fapt, implicată cealaltă mașină din echipa noastră, care zburase cu 130 de kilometri la oră într-o prăpăstie. David – care fusese la volan – era

zdruncinat și foarte agitat, dar, cu excepția câtorva tăieturi și vânătăi, era întreg. Steve însă, aflat pe locul navigatorului, suferise multiple fracturi la un picior și fusese internat în spital: o metodă destul de brutală de a te comporta cu un manager. A doua zi, după ce am văzut epava mașinii, am înțeles cât de incredibil de norocoși fuseseră amândoi scăpând atât de ușor.

Deși Val și cu mine am terminat pe locul al șaselea, am pierdut jumătate din înregistrările pentru filmul nostru și, prin urmare, am fost forțați să recurgem la un truc cinematic pe care marii moguli de la Hollywood l-ar fi recunoscut fără doar și poate. Acesta includea înregistrarea câtorva secvențe într-un restaurant mexican din Notting Hill, poziționând meseriaș camerele în așa fel încât să evite autobuzul cu etaj 98 care trecea pe acolo și să ascundă imaginile cu piciorul (încă) în ghips al lui David. De asemenea, am avut luxul de a refilma discuțiile de dinaintea cursei având beneficiul unei priviri retrospective sută la sută.

După eveniment, a existat o ușoară urmă de stânjeneală în legătură cu toată povestea asta, mai ales din partea lui David (deși nu sunt sigur dacă avea de-a face cu muzica sau cu stilul său de condus). Dar ca experiență vizuală, episodul lipsea. Ca lucrurile să iasă cum trebuie, ar fi trebuit să cerem un buget de Hollywood, nenumărate elicoptere și pe Steve McQueen. Ca să te bucuri pe deplin de versiunea cu buget redus pentru care am optat, trebuia să fii cu adevărat un *aficionado* dedicat al mașinilor de curse din anii 1950, al peisajului mexican sau al cactușilor.

A existat însă un beneficiu din toate aceste evenimente datorită faptului că muzica pentru proiectul ăsta a sugerat o schiță pentru înregistrarea următorului album: nu a existat niciun fel de muncă pre-studio. Aproape în același fel în care am creat *Obscured By Clouds*, întregul album a fost conceput în timpul sesiunilor ce s-au ținut la marele studio de la Olympic, în Barnes, în câteva săptămâni din luna noiembrie 1991. De asemenea, a fost

înregistrat, în cea mai mare parte, cu noi toți lucrând împreună în studio. După ani de overdubbing în regim de carceră, era foarte distractiv. Îi aveam pe Garry Wallis, Jon Carin și Guy Pratt din turneul 1987/1988 și, întâmplător, Tim Renwick, care lucra în camera alăturată la un album al lui Bryan Ferry, a fost disponibil pentru o intervenție ca artist invitat.

Începând cu două piese de blues, celelalte erau pur și simplu improvizate. Acestea se năsteau, de obicei, din ideile lui David care încerca ceva la chitară – și care, după aceea, erau preluate de noi în studio. Dacă o idee suna suficient de promițător, putea fi ulterior dezvoltată într-o formă potrivită pentru secțiunea de film. Credem că am reușit să evităm s-ajungem propria trupă de mariachi a lui Hammersmith în ciuda tentației tuturor acelor scene cu cactuși. Experimentaserăm combinația excentrică cu muzica etnică la primul nostru album, precum și o parte de chitară pe coloana sonoră a lui *More* și cred că știam că acest tip de culoare muzicală (ca și pălăriile caraghioase, fie ele fesuri sau sombrero) nu era punctul nostru forte – nici măcar punctul nostru pianissimo.

După exact un an, am adoptat același *modus operandi* când am început să lucrăm la următorul album Pink Floyd, în ianuarie 1993. Încă o dată, procesul de înregistrare s-a dovedit a fi extrem de pozitiv: de această dată, a fost o încercare subconștient conștientă de a funcționa ca o formație. Ne-am tăiat o săptămână din agendă și ne-am dus la Britannia Row – care nu prea mai semăna cu buncărul ce încuraja angoasa existențială din perioada în care înregistraserăm acolo *Animals*. Toate camerele fuseseră reamenajate în așa fel încât să intre lumina naturală și, bineînțeles, acum existau spații mai mari pentru odihnă și recreere în încercarea de a ademeni clienții să folosească timpul de studio și mai scump.

Pe lângă rezervarea timpului la Britannia Row, am făcut și câteva pregătiri pentru o viitoare lansare. Nimeni nu venise la sesiuni cu ceva lucrat, de genul „Ia uitați ce-am făcut eu“ scos din mînecă. Nimic – n-am

mai tocmit pe nimeni altcineva; doar David, Rick și eu, cu inginerul de sunet la pupitru și cu un magnetofon cu două canale în funcțiune – și tot timpul de care aveam nevoie. Deși experiențele amare ne învățaseră să fim pregătiți pentru dezamăgire și cu toate că nu exista nicio presiune să scoatem ceva concret în urma acestor sesiuni, simplul fapt că închiriaserăm studioul era o dovadă a angajamentului nostru.

Dacă nu ieșea nimic după exercițiul ăsta, eram hotărâți fie să căutăm ajutor în afară, fie să așteptăm ca oamenii să vină cu cântece în ritmul lor propriu – ritm care, din punct de vedere istoric, se dovedise a fi unul foarte lent. Totodată, am petrecut oarecce timp susținând că împreună am creat ceva unic. Să ne dovedim incapabili să producem ceva era un lucru care ne-ar fi rănit profund egourile, la fel de mult ca orice altceva, și ar fi putut duce la abandonarea proiectului. Și, în timp ce lumea își ținea respirația așteptând, noi trimiteam după și mai multe sendvișuri.

Însă, chiar după prima zi, ne-am dat seama că eram capabili să producem un material bun și, după alte două sesiuni, l-am adus pe Guy Pratt să cânte la bass. Acest lucru i-a dat imediat interpretării o tușă mai puternică și, în același timp, am descoperit că apăruse un fenomen interesant, și anume că interpretarea lui Guy avea tendința de a schimba atmosfera muzicii pe care o creaserăm noi înșine.

Serendipitatea era la fel de importantă. La un moment dat, David, frustrat că nu putea să scoată o anumită idee direct de la Rick, l-a înregistrat meșterind ceva la clape, fără să-și dea seama că banda încă mergea. Din această sesiune improvizată au ieșit încă trei posibile piese, inclusiv o parte de pian pe care nu am mai reușit niciodată să o recreăm la fel de bine la înregistrări și, în cele din urmă, am sfârșit prin a folosi piesa lui originală de la Britannia Row, la fel cum am făcut cu nota Asdic pe „Echoes".

Cu toate acestea, improvizațiile la care ajungeam nu se doreau a fi piese de atmosferă (precum damnatele „Nothings 1-24“) pe care încercaserăm să le producem înainte de *Meddle*. În schimb, am cernut rezultatele captate pe (magnetofonul cu) două canale pentru a descoperi pepitele unor idei muzicale – așa au apărut și au rămas până la albumul final nucleele pieselor „Cluster One“ și „Marroned“. Dar lucrul cu adevărat semnificativ a fost că fiecare improvizație reprezenta un imbold la creație. Ăsta era – și fusese întotdeauna – obstacolul nostru cel mai greu de trecut. Și permițându-ne să interpretăm orice ne trecea prin cap, fără niciun fel de tabuuri sau zone interzise, mi se părea că lărgeam un câmp vizual care, în ultimele două decenii, se îngustase tot mai mult.

După două săptămâni, înregistraserăm o colecție extraordinară de laitmotive, teme și motive muzicale, unele destul de similare, altele aproape identificabile ca fiind vechi cântece de-ale noastre, iar altele reinventări clar subliminale ale unor cântece bine-cunoscute. Acestea – pe care le numeam „Neil Young“ sau oricine părea să fie creatorul lor – au fost repede scoase din discuție. Dar chiar și după ce le-am eliminat pe astea, tot mai erau disponibile 40 de idei. Dat fiind faptul că, în trecut, la unele dintre discurile noastre, nici după o lună de muncă nu reușiserăm să producem o singură notă utilizabilă, acesta însemna un fond pozitiv de piese potențiale. La ritmul nostru obișnuit de muncă, cantitatea asta era suficientă încât să o ținem în înregistrări până, hăt-departe, în secolul XXI. După ce am terminat, ne-a rămas destul material pe care ne-am gândit să-l lansăm ca un al doilea album, inclusiv un set pe care l-am poreclit „The Big Spliff“, genul de muzică ambientală pe care eram uimiți să vedem că-l adoptaseră trupe ca The Orb, deși – spre deosebire de Gong's Steve Hillage – noi n-am fost niciodată invitați să urcăm pe scenă alături de această nouă generație de muzicieni.

Conduse de David, dar cu aportul lui Rick, cântecele au fost create în mod formal. Impresia mea este că David reușise, în cele din urmă, să pună stăpânire pe producția muzicală atunci când a trebuit. Poate că o parte din sarcina scrierii versurilor fusese înlăturată cu ajutorul lui Polly Samson, noua sa iubită și, mai târziu, soție. Poate că turneul și albumul precedent jucaseră și ele un rol important, dar, în mod cert, atmosfera era mult mai relaxată și amândoi, David și Rick, păreau să producă mult mai ușor. Lui David îi revenea în continuare conducerea procesului de producție, dar, cu Bob Ezrin din nou la bord și cu fața prietenoasă a lui Andy Jackson ocupându-se de partea tehnică, era mai degrabă o echipă cunoscută decât una netestată.

Pe toată durata acestei faze de pregătire, atmosfera a fost calmă și plăcută. Mai presus de orice, scăpaserăm de litigiu întrucât corespondența cu Roger prin intermediul avocaților se terminase. Faptul că petreceam atâta timp făcând muzică alături de ceilalți îmi era de foarte mare ajutor și simțeam că fac realmente ceva cu sens. N-am fost niciodată cel mai silitor dintre bateriști când venea vorba despre repetiții pentru îmbunătățirea tehnicii așa încât simplul act de cânta împreună în mod regulat mă ajuta să îmi reintru în formă. De la Knebworth, în 1990, singura mea interpretare live fusese la Chelsea Arts Ball, ținut în octombrie 1992 la Royal Albert Hall. Chelsea Arts Club își revenise – și, ca parte a acestei reînvieri, dăduseră un bal, unul dintre cele mai mari evenimente pe care le făcuseră vreodată. Venea și Tom Jones și – pentru că Gary, Tim și Guy lucrau cu Tom Jones – am fost de acord să apărem ca invitați și să cântăm trei piese. În mod inevitabil, asta a condus la reîntoarcerea lui Jon Carin și Tim. Am repetat vreo două zile și am cântat un set relativ simplu, fără niciun fel de efecte de scenă, filme sau artificii.

După ce am plecat de la Britannia Row, ne-am reîntâlnit pe barca lui David pentru a dezvolta un nucleu de piese. Din februarie până în mai 1993, am lucrat la

aproximativ 25 de idei diferite, încercând să cântăm împreună, în studio, cât se putea de mult. În mod sigur, barca era mai convenabilă decât înregistrarea într-un buncăr. David îi mai adăugase o seră ce includea o bucătărie și o zonă de servire a mesei. Ambianța râului și beneficiile de a lucra la lumina zilei s-au simțit din nou, după cum s-a simțit și faptul că exista o separație clară între spațiul de lucru de pe barcă și zona de pe mal unde puteam să stăm, să vorbim și să analizăm progresele făcute.

Albumul are un aer mult mai intim, aproape ca o trupă care cântă împreună într-un singur spațiu. De această dată, în comparație cu *Momentary Lapse*, cred că Rick s-a simțit mult mai integrat în proces. Ne bucuram că se întorsese.

Cântecele fuseseră foarte bine triate. Exista material suficient și nu eram disperați; dimpotrivă, ne puteam concentra exclusiv pe dezvoltarea ideilor. În urma întâlnirilor formației, unele cântece au fost scoase din categoria posibile și trecute la cazuri probabile. Am pus la punct un sistem extrem de democratic prin care David, Rick și cu mine dădeam note de la unu la zece pentru fiecare cântec, indiferent de persoana care gândise inițial piesa. Lucrurile ar fi mers ușor dacă Rick n-ar fi interpretat greșit principiile democratice ce stăteau la baza sistemului de vot. Pur și simplu el acorda zece puncte tuturor ideilor sale, iar toate celelalte primeau *zero puncte*. Ceea ce a însemnat că toate piesele lui Rick plecau din start cu un avans de zece puncte și ne-a luat ceva timp, mie și lui David, ca să pricepem de ce albumul ăsta devenea rapid un *opus magnum* marca Rick Wright. Sistemul de vot a fost revizuit și am început să venim cu diferite sisteme de colegii electorale și cu al doilea vot în ordinea preferințelor, lucruri care ar fi făcut cinste oricăror alegeri pentru funcția de primar.

Aceeași problemă a apărut un deceniu mai târziu pe când selectam piesele ce urmau a fi incluse pe *Echoes*, un album compilație la care am contribuit David, Rick,

eu și Roger. După ce că eram sâcâiți de o întreagă galerie de directori executivi ai caselor de discuri, ingineri, producători și manageri, de data asta a trebuit să ne batem capul și cu faptul că Roger, la fel ca Rick înaintea sa, nu vota decât pentru propriile sale piese. Dumnezeu să binecuvânteze democrația.

Înainte de vacanța de vară ne-am dus cu opt sau nouă piese favorite la Olympic Studios în Barnes, i-am recrutat pe ceilalți muzicieni – cu excepția celor de backing – din ultimul turneu (Gary, Guy, Tim și Jon) și am înregistrat totul într-o săptămână. Asta ne-a dat un impuls, știind că puteam petrece mai mult timp dezvoltând cântecele, dându-ne seama că elementele esențiale ale fiecărui cântec existau deja.

De fapt, având această plasă de siguranță, ne-am apucat de înregistrat abia după vară și am făcut-o într-un mod foarte diferit de cel al tuturor albumelor noastre precedente. Am înregistrat toate negativele pe *Astoria*, doar noi trei – David, Rick și cu mine –, aranjând piesele timp de două săptămâni în septembrie. Progresele pe care le înregistrase tehnologia de la *Momentary Lapse* încoace arătau că puteam masteriza piesele pe barcă după aproape șase luni de înregistrări – deși a existat obișnuita panică nebună chiar la sfârșit și care, pe măsură ce presiunea creștea, a implicat folosirea altor studiouri pentru unele dublări. Unele tradiții sunt prea adânc înrădăcinate pentru a renunța complet la ele.

Încă o dată, a fost bine să-l avem pe Bob Ezrin la bord, rezolvând părțile de baterie și ajutându-ne cu procesul realmente obositor de înregistrare și modificare a sunetelor de tobe. Pe măsură ce a apărut forma finală a cântecelor, a fost adus Michael Kamen: el s-a oferit să facă aranjamentele de coarde de care aveam nevoie dacă îi puteam împrumuta un sistem de sunet și niște lumini pentru o operă pentru copii pe care o punea în scenă în Notting Hill. Asta părea afacerea vieții noastre – un compozitor care câștigase Oscarul în schimbul a două boxe și câteva spoturi. Ceea ce nu înțeleseserăm noi era

că extravaganța muzicală pe care o plănuia Michael ar fi făcut ca *Starlight Express* să pară joacă de copii...

Lungindu-ne atâta cu procesul de înregistrare, tot ce ne trebuia era un termen sau două, în general o anatemă pentru toți membrii Floyd. Primiserăm o lecție bună la albumul anterior, când o anumită doză de indecizie din partea noastră și de tergiversare din partea casei de discuri avusese ca rezultat faptul că albumul ieșise în același timp cu *Bad* al lui Michael Jackson și *Tunnel Of Love* al lui Bruce Springsteen. Ca urmare, nu este de mirare că, în competiția asta, pe podiumul clasamentelor am primit medalia de bronz.

De această dată, termenul-limită a fost fixat prin semnarea unui angajament pentru un mare turneu ce urma să înceapă în aprilie 1994, gândindu-ne că, dacă aveam mai mult timp la dispoziție, puteam să planificăm dinainte și să construim cel mai eficient traseu pe marile stadioane ale Statelor Unite. Dar cum niciunul dintre noi nu era un mare fan al fotbalului, n-am luat în calcul un factor destul de important: turneul coincidea cu Cupa Mondială din 1994 din SUA ceea ce însemna că anumite stadioane nu numai că nu erau disponibile la anumite date critice, dar nici terenurile nu puteau fi folosite cu multe săptămâni înainte pentru a proteja prețiosul gazon și a le păstra impecabile. În locul traseului logic și elegant al turneului pe care ni-l imaginaserăm, rezultatul final arăta de parcă ar fi fost făcut de un individ legat la ochi care aruncă cu săgeți pe harta Statelor Unite – sau chiar mai rău, de vechea echipă de la agenția Bryan Morrison...

Stadiile finale ale albumului au presupus trauma titlului și grafica copertei. Încă o dată, alegerea titlului ne-a ținut cu sufletul la gură. Nici până-n ianuarie 1994 nu reușiserăm să ajungem un acord și zilnic aveau loc discuții frenetice pentru că termenele finale erau abordate cu grijă, prelungite și, în final, depășite. David prefera *Pow Wow*, mie-mi plăcea *Down To Earth*. Fiecare avea un titlu favorit. Nu puteam ajunge la o majoritate (chiar

dacă puneam în joc vasta noastră gamă de sisteme de vot sofisticate).

Ajutorul a venit sub forma, destul de consistentă, a lui Douglas Adams. Pe lângă faptul că era autorul *Ghidului autostopistului spre galaxie*, Douglas era un geniu al Apple Mac, un entuziast al chitarei și – din fericire pentru noi – un fan al Pink Floyd. Putea aduce un minunat simț al umorului în cele mai disperate momente. El a luat parte la multe discuții legate de titlul albumului. Ne-a ajutat imens să vorbim despre problemele noastre cu un tovarăș de suferință al dramelor termenului-limită – Douglas a fost odată auzit spunând că iubea sunetul termenelor-limită care treceau fluierându-i pe la urechi.

Într-o seară, la cină, am convenit cu Douglas că, dacă venea cu un nume pentru album care să ne placă, făceam o donație către o fundație de caritate la alegerea sa. S-a gândit o vreme și a sugerat *Division Bell*. Faptul că sintagma asta era inclusă în versurile deja existente era realmente enervant: chiar ar fi trebuit să le citim mai atent.

Înarmat, în sfârșit, cu un titlu definitiv, Storm Thorgerson a venit cu un munte de idei și, în cele din urmă, am hotărât să păstrăm conceptul grafic cu două capete care, într-un fel de iluzie vizuală, formează unul singur. Storm este faimos pentru insistența sa de a face lucrurile pe bune în loc să folosească trucuri și, astfel, capetele (construite, după diferite încercări, și din piatră, și din metal) au fost amplasate pe un câmp, lângă Ely.

Am vizitat locul ales pentru ședința foto într-o zi rece de februarie: era o scenă magnifică, cu capetele instalate în smârcuri. Una dintre problemele noastre cele mai mari a fost să încercăm să le ascundem de ochii presei, căreia i-ar fi plăcut foarte tare să devanseze lansarea albumului. Magazinele de surplus ale armatei au fost luate la rând și au fost cumpărate cantități mari de plasă de camuflaj ca să acoperim capetele, într-o încercare destul de timidă de a le masca. Faptul că presa nu a reușit să obțină exclusivitate s-a datorat, cred, fie

faptului că noi am supraestimat interesul față de album, fie faptului că vânturile de pe Coasta de Est, care băteau dinspre Siberia, păreau o alternativă neatrăgătoare la atmosfera confortabilă din barul Groucho Club din Soho. Storm, care era plecat la ședința foto lângă catedrala Ely, își amintește că, din cauza noroiului, platforma care transporta capetele nu putea să ajungă în mijlocul câmpului ales, așa că un grup ușor nemulțumit de asistenți ai fotografului au cărat în brațe piesele grele, prin mlaștină, și le-au așezat unde trebuia. Au devenit și mai nemulțumiți când Storm le-a spus că nu ăla era câmpul care trebuia.

Între timp, dezvoltaserăm spectacolul de scenă. Cu ani în urmă, în 1973, dăduserăm un spectacol la Hollywood Bowl și în biroul lui Steve O'Rourke era agățată o fotografie care să ne amintească în permanență cât de bine putem să arătăm pe scenă. Ne gândeam să încercăm să preluăm niște elemente din acel spectacol și să le dezvoltăm pentru stadioanele pe care urma să cântăm. În plus, voiam să adăugăm și un anumit nivel de flexibilitate la pregătiri. La turneul anterior, setul fusese total bătut în cuie, aproape la secundă. De această dată, voiam să aveam posibilitatea de a schimba ordinea stabilită și de a înlocui cântecele.

Am refuzat din nou să folosim mari ecrane video care să arate interpretarea live. N-am prezentat și probabil că nu vom prezenta niciodată close-ups ale formației în maniera aceasta. Ne doream însă fragmente de film pentru unele dintre piesele noi și, pentru că am decis să cântăm ceva de pe *The Dark Side Of The Moon*, ne gândeam că era momentul să revedem câteva dintre clipurile făcute pentru el. Deși multe rezistaseră foarte bine și au fost incluse încă o dată în suita pentru *Dark Side*, o mare parte din film era foarte depășită. Mai ales politicienii din urmă cu două decenii, ce apăreau în *Brain Damage*, erau acum atât de demodați, încât jumătate din public era prea tânăr ca să știe cine erau. Iar restul probabil că uitase.

Am avut câteva întâlniri de producție cu, probabil, cea mai bună echipă a momentului. Marc Brickman (imediat după spectacolele de deschidere a Jocurilor Olimpice de la Barcelona în 1992 și după ce o rupsese definitiv cu Barbra Streisand) se întorsese ca designer de lumini, înarmat cu un sac plin de tehnologie nouă. I se adăugase Mark Fisher ca designer de scenă și Robbie Williams ca manager de producție. Storm a fost anexat grupului pentru că el era responsabil de toate filmările suplimentare necesare – vreo șase piese diferite ce durau aproximativ 40 de minute. Zic anexat din cauza incapacității adorabile a lui Storm de a lucra pe orice post mai puțin pe cel de dictator.

Planurile inițiale presupuneau o emisferă așezată pe sol, care apoi se rabata pentru a dezvălui scena. Aceasta a trebuit eliminată imediat ce ne-a fost clar că o asemenea structură, deși extrem de elegantă, ar fi presupus să mutăm tot publicul din zona din fața scenei. Versiunea finală a fost realizată abia după ce a trecut printr-o serie de machete complicate, dar nici măcar acestea n-au reușit să dezvăluie unele dintre problemele ce au apărut lucrând cu obiectul real.

Când scena a fost complet ridicată, am descoperit că, din cauza tuturor nivelelor, nișelor și alcovurilor multiple pe care le construiserăm, nu toți muzicienii se puteau vedea unul pe altul, fiind nevoie de reperaj vizual prin ecrane video sau ESP pentru a intra contact. Cu un număr extraordinar de mare de trape, era un coșmar și din perspectiva sănătății și a siguranței. M-am gândit că fusese greu de navigat pe scena de la turneul precedent, dar scena asta nouă era mai labirintică decât un submarin, fiind foarte ușor ca, din greșeală, să ajungi în vreo fundătură luminată de sub scenă – sau, mai grav, să te accidentezi rău căzând în vreo gaură nesemnalizată.

După ce ne-am obișnuit cu scena, a trebuit să ne îndreptăm atenția către instrumente, încercând să evităm transformarea frumoaselor noastre suprafețe plane în ceva asemănător unei gropi de gunoi. Am petrecut multe ore plăcute la Drum Workshops, atelierul

lui Clive Brooks, tehnicianul meu de tobe, creând standurile pentru o baterie care să se potrivească cu scena asta. Garry Wallis și cu mine am sfârșit cu vreo treizeci și ceva de tobe, douăzeci de paduri, patruzeci și ceva de cinele și nenumărate alte prostii prinse în șuruburi de tobe, o instalație care ne-ar fi calificat pentru Premiul Turner.

Speraserăm să folosim căști intraauriculare pentru a evita țepii urâți împrăștiați în părțile din față ale scenei. Din nefericire, chestia asta n-a funcționat și am fost obligați să ne întoarcem la monitoare (acesta a fost probabil unul dintre ultimele turnee în care s-au folosit monitoare pentru sunet, după aceea perfecționându-se căștile). Totuși, am putut să folosesc un radio minuscul și căști ceea ce însemna că monitorul meu de voce avea un volum egal cu cel al unui walkman mediu și un mix constând în primul rând din bas, percuție și chitară, și nu cel recomandat pentru utilizarea generală.

Între timp, Marc Brikman a fost trimis să găsească cele mai bune și mai recente descoperiri în materie de efecte și lumini. De exemplu, la acest turneu laserele au fost mult mai puternice decât orice altceva fuseserăm capabili să folosim înainte și acum puteam procesa lumina în culori alternative, nu doar verdele obișnuit. Una dintre expedițiile lui Marc a fost la Hughes Corporation. Fiind unul dintre cei mai mari producători de arme din America, încetarea confruntării față-n față cu URSS îi făcea nerăbdători să găsească o nouă utilizare pentru toată tehnologia militară ce acum zăcea nefolosită. Transformarea săbiilor în pluguri suna foarte bine în principiu, dar nu era la fel de ușor de pus în practică. Din nefericire, în ciuda prețurilor foarte convenabile, nu eram capabili să ne gândim la ce am fi putut folosi o rachetă Sidewindler – sau, oricum, nu în timpul spectacolului...

Căutarea noastră de inovație tehnică a fost, de asemenea, zădărnicită când am descoperit că nu puteam să folosim un anumit proiector extrem de puternic – o

posibilitatea pe care am explorat-o ca pe o alternativă la video – deoarece, odată pornit, motorul proiectorului, asemenea unei turbine, nu mai putea fi oprit sau toată chestia ar fi explodat. Ideea de a transporta în jurul globului un proiector funcționând în permanență cu 400 000 de turații pe minut îi îngrozea până și pe cei mai duri profesioniști din echipă. În mod clar nici unul dintre membrii formației nu era pregătit să călătorească în același avion cu el.

Pe când ne uitam peste piesele mai vechi și decideam să ne întoarcem la materiale mai vechi, am reluat legătura cu Peter Wynne Wilson. După colaborarea cu noi în 1967 și 1968, Peter lucrase în diferite locuri, cu o formație de teatru hippie și călătorind împreună cu ei cu autobuzul, aranjând lumini pentru diverse formații, lucrând ca tâmplar și făcând mobilă pentru Flick Colby, coregraful lui Pan's People, producând prisme pentru revoluția disco și creând un instrument numit PamCam ce folosea o oglindă controlată care se mișca în fața unui spot luminos.

Peter s-a întâlnit cu Marc Brickman și, după cum spune el, „s-a distrat copios" lucrând cu niște diapozitive cu lichid și recreând Daleks. De fapt, progresele tehnice au îngreunat recrearea atmosferei personajelor originale. Nivelul de căldură generat de cei 6 Kilowați de lumină însemna că, în locul culorilor originale pigmentate, acum culorile trebuiau să fie diacronice. Și, dacă prin anii 1960 putuse să se folosească și de căldura proiectorului, și de uscătoarele de păr ca să încălzească și să răcească diapozitivele, pentru noile versiuni a trebuit să fie instalat un întreg sistem de aer condiționat ca să influențeze *curenții de aer*. Cu toate acestea, noii Daleks, mai mari ca niciodată, erau cumva mult mai buni: din fericire, mulțumită elementelor de siguranță – inimaginabile în anii 1960 –, îți puneau mai puțin viața în pericol decât variantele care, asemenea unor samurai demenți, ne amenințaseră cândva cu decapitarea.

Totul mergea bine pe frontul luminilor. Totuși, în colțul albastru, acolo unde se lucrau noile clipuri, tot soseau grămezi de storyboards pentru că Storm încerca disperat să primească niște reacții, ca să nu mai zic decizii din partea noastră, iar timpul se scurgea. Una dintre problemele noastre era să ne decidem asupra pieselor pe care urma să le cântăm în spectacol. Nu prea avea sens să facem un film care costa o jumătate de milion de dolari dacă după aia ne hotăram că oricum nu ne plăcea cântecul. În cele din urmă, am avut în producție cinci variante diferite de film – dacă nu terminam înregistrarea și repetiția în același timp, am fi putut să ne distrăm experimentând acest studio hollywoodian în miniatură.

Repetițiile muzicale pentru turneu au avut loc la studiourile Black Island din West London, fiind puțin întârziate din cauza absenței chitaristului și a solistului principal care, încă o dată, era ținut captiv pe barcă lucrând la mixajele finale. Tim Renwick l-a înlocuit din nou ca director muzical. Din fericire, întrucât cântaserăm împreună piesele pe disc, eram cu toții familiarizați cu noua muzică, nicidecum la fel de complicată ca cea de pe albumul anterior.

Ne-am cărat apoi la Palm Springs, dar, în loc să ne putem lucra forehandurile* de tenis, ne-am dus la adevăratele repetiții de producție – la Norton Air Force Base, lângă San Bernardino. Aceste evenimente nu au fost lipsite de drame. La un moment dat, un monteur vizibil tulburat care lucrase la o înălțime de șase metri, în vârful arcului, a coborât și ne-a spus să părăsim zona. Întreaga structură se îndoia și ideea prăbușirii a 100 de tone de oțel, cuplată cu anularea spectacolelor pentru cel puțin trei luni, a pus pe gânduri personalului greu încercat al turneului. Din fericire, a fost doar un detaliu de design ce putea fi rectificat, însă acest lucru a dovedit, încă o dată, că miliardele de calcule și proiecții pe computer nu valorează cât asamblarea finală.

---

* *Forehand* – lovitură de bază de dreapta (n.r.).

Cantitatea de muncă produsă și depusă era enormă. Aveam filmele în producție, scena și efectele în curs de construcție și echipamentul montat; pentru a funcționa corect, noile piese de regie scenică și de spectacol presupun multă muncă și modificare. După cum se obișnuiește, trebuia să producem cu 30% mai multe aparate decât cele de care aveam nevoie întrucât renunțaserăm la cele care nu corespundeau sau se dovedeau prea scumpe sau prea periculoase.

La acest turneu, un exemplu clasic de obiect ce-ți dădea dureri de cap a fost o macara mecanizată de cinci tone pe care era atașată o instalație de lumini ce se deplasa pe o șină – pe deasupra capetelor noastre. Când, la un moment dat, a căzut de pe șină (din fericire, fără să rănească pe nimeni), Mark Fisher, Robbie Williams – care fusese responsabil cu transportarea ei – și chiar și trupa care plătise pentru ea, dar care cânta sub ea au fost încântați să o vadă că dispare pentru totdeauna.



# DE VÂNZARE

O macara de cinci tone. Completă, cu șine și toate instalațiile de lumini. Potrivită pentru o companie de construcție sau o formație rock în vârstă. 100$. A se ridica de la Norton Air Force Base, San Bernardino...

Ca de obicei, au venit și vreo două zile destul de incomode când trupa își făcea apariția doar ca să dea peste cap tot ce lucrase echipa tehnică în ultimele două săptămâni. În acel moment, aceasta din urmă trebuia să confrunte și cu partea cea mai dramatică, respectiv învățarea modului în care să încarce cât mai bine camioanele, demontând și ridicând din nou scena. Ăsta nu e nicidecum un exercițiu stupid sau vreo

manevră militară, așa cum s-ar părea. Există o ordine foarte precisă a împachetării, care spune ce părți pot fi demontate primele și care sunt părțile care trebuie așezate la început. Și, ca atare, dat fiind că spațiul din spatele scenei este limitat, există un program la fel de strict pentru parcarea camioanelor în ordinea corectă și intră în joc un factor simplu, economic: costurile de folosire a unui singur camion timp de nouă luni ar putea acoperi salariul unor echipe de doisprezece oameni, o mașină nouă sau doar nota de plată a unui avocat pentru vreo două zile – sau ore.

Am reușit să trecem peste cele mai multe dintre diferitele probleme spinoase. Cum filmele lui Storm fuseseră, de nevoie, pregătite ca să se potrivească cu cântecele înregistrate, am descoperit că existau probleme de sincronizare cu versiunile live. Însă, acum, știam câteva trucuri ale meseriei – că filmul ar trebui să fie suficient de abstract la mijloc încât să permită un oarecare spațiu de manevră, iar Jim Dodge, proiecționistul nostru din turneele anterioare, devenise un adevărat maestru în ajustarea vitezei proiectorului său, astfel încât să fie sigur că începutul și mai ales sfârșiturile erau sincronizate.

Setul era un amestec de vechi și nou, incluzând „Astronomy Domine“ pe care nu-l mai cântaserăm de douăzeci de ani, dacă nu mai mult, și care ne-a adus aminte de Syd stând acolo în costumația sa cu mâneci largi. „High Hopes“ era ceva adăugat de curând – și completat cu un mare gong acționat, din păcate, de un declanșator și nu bătut de un bărbat musculos de la Rank Organisation.

Spectacolul căpăta formă. Capacitatea noastră de a învăța totuși din experiență s-a văzut în acest turneu. Dacă spectacolele noastre inițiale din turneul din 1987 fuseseră extrem de incitante, dar slabe în ceea ce privește interpretarea comună în ciuda competenței individuale a muzicienilor, acum știam bine cum să prezentăm

spectacolul. Tot ceea ce trebuia să facem acum era să plătim pentru el.

Încă mai am sentimente amestecate despre sponsorizarea turneului. A pleca în turneu cu un mare spectacol a devenit o operațiune extrem de costisitoare, iar sponsorizarea poate fi un ingredient util în acest mix. Dar într-un colț al minții mele stă cuibărită întotdeauna suspiciunea (și cred că David simte asta chiar mai bine decât mine) că există pericolul ca sponsorizarea să dilueze puterile creative. Argumentul că, fără sponsorizare, prețul biletului ar fi mai mare este, de obicei, contracarat de ideea că formația ar putea să primească mai puțini bani și să obțină același efect. Nu este nicio îndoială că negocierile despre mărimea și plasarea reclamelor și a logourilor pot să devină destul de tensionate.

Acestea fiind spuse, am fost fericit să avem un adevărat sponsor al turneului în persoana celor de la Volkswagen. Primul lucru pe agendă în noua noastră relație cu compania a fost mașina Pink Floyd. VW avea ceva experiență de lucru cu formațiile: cu un an înainte, sponsorizase un turneu Genesis. Învățase din câteva greșeli. Ni s-a spus că apăruse o versiune într-o culoare ce simboliza mândria gay, culoare pe care industria vânzărilor de mașini, notorie pentru machismul ei, nu putuse să o aprecieze.

Când începuseră discuțiile, a existat o înțelegere potrivit căreia noi nu doream să fim asociați cu vreo berlină ultrarapidă. În schimb, se hotărâse producerea unei versiuni Golf care putea fi considerată cea mai sigură și cea mai prietenoasă din punct de vedere ecologic (cineva s-ar putea gândi că o mașină prietenoasă din punct de vedere ecologic este o contradicție în termeni, ca un crocodil vegetarian, dar există nivele...).

I-am cerut ajutorul unui prieten, Peter Stevens. Peter este un designer de mașini foarte respectat și profesor part-time la Royal College of Art. De-a lungul anilor, ne întâlniserăm din când în când, el fiind cel care făcuse schițele pentru mașinile cu care am concurat la Le Mans

pentru Mary Lloyd Racing. De asemenea, lucrase cu Gordon Murray, unul dintre cei mai mari designeri de mașini de curse (și cu o pasiune de o viață pentru chitara electrică), mașina de Formula 1 a lui McLaren. Experiența lui Peter în designul de mașini de tot felul însemna că puteam, cel puțin, să ne menținem sugestiile în sfera posibilului și nu să sugerăm schimbări ce-ar fi durat șapte ani până să le punem în aplicare. Cel mai frumos moment a fost când am vizitat uriașa fabrică Volkswagen. VW se așteptase probabil ca întâlnirea să fie o simplă formalitate, dar super-inginerii lor au avut un șoc când și-au dat seama că ne prezentaserăm în compania lui herr Professor Stevens, fostul lor tutore, pentru a le evalua munca.

Pentru Peter, experiența a fost la fel de educativă. Observase că Steve O'Rourke cărase cu el toată ziua un pardesiu greu, cu care s-a îmbrăcat doar înainte de a intra în întâlnire. Lui Peter i s-a părut ciudat și l-a întrebat de ce. Steve i-a explicat că ăsta era pardesiul lui de „ticălos nenorocit". Prestanța pe care i-o conferea, plus faptul că, pe toată durata întâlnirii, a stat în picioare și nu jos s-au dovedit un instrument de negociere valoros. Deși Peter nu și-a cumpărat niciodată un pardesiu, a investit totuși într-o pereche de cizme de „ticălos nenorocit", folosite pentru întâlniri ocazionale cu potențial de conflict. El susține că sunt extrem de eficiente.

După ani de zile în care am făcut lucrurile doar cum am vrut noi, nu eram obișnuiți să discutăm cu o altă organizație care acționa după reguli foarte diferite și am avut câteva neînțelegeri. Însă produsul final a fost mai mult decât un exercițiu util – mașina chiar s-a vândut destul bine în Europa – și îmi place chiar mai mult decât cele mai fine cocktailuri.

Unele tradiții climaterice mor greu, așa că, după repetiții în condiții perfect uscate, ploaia a început încă de la primul concert și a ținut-o tot așa. În timpul unui spectacol – cel mai umed dintre toate spectacolele umede –, echipamentul a început să funcționeze din

ce în ce mai prost. Sistemul de amplificare suna clar fleșcăit, monitoarele cădeau și tobele mele erau tot mai îmbibate de apă. Am rămas fideli stilului de navigație cu vela mare în vânt, precum căpitanul Hornblower, și am cântat cât am mai putut, dar, la un moment dat, a trebuit să abandonăm corabia. Ni se reamintea faptul că, oricât de mulți bani ar produce, spectacolele pe stadioane sunt mult mai dificil de controlat. Aveam efecte fabuloase – în special globul uriaș de oglinzi –, dar totul însemna un efort zadarnic dacă scena se inunda. Datorită sesiunilor de la Britannia Row, David, Rick și cu mine ne simțeam mult mai mult ca o trupă pe drum. Însă, cu reticența noastră tradițională, am uitat să transmitem asta și restului trupei – aproape aceeași care lucrase la turneul din 1987 –, așa încât, din punctul lor de vedere, se găseau într-o situație destul de diferită. Buna noastră dispoziție amenința să dilueze atmosfera generală de echipă și, în mod sigur, a schimbat dinamica. Când, la puțină vreme după începerea turneului, am decis să facem singuri prima plecăciune publicului, asta, ca să nu spunem mai mult, nu a îmbunătățit situația. Restul formației și-a recreat propriul spirit de echipă înființând, sub structura construită pentru lumini și sunet, un club de noapte mobil pe care l-au numit Donkey's Knob și care a devenit locul pentru cântările informale de după spectacole – ba uneori chiar pentru câte un concert în timpul pauzei de la jumătatea spectacolului.

După trei spectacole în Florida și Texas, am trecut frontieră spre sud, pentru un spectacol unic la Mexico City. Era prima dată când cântam în America Latină. Atmosfera era mai sălbatică, mai exuberantă și publicul considerabil mai tânăr în comparație cu cel din Statele Unite. Acest public nu numai că vedea un spectacol Floyd pentru prima dată, dar părea și că descoperă pentru prima dată muzica sa. La sfârșitul etapei în America de Nord și după două seri la New York, am zburat către Lisabona și direct spre concertele europene, cu toate

că am luat o pauză scurtă în iulie pentru ca David să se căsătorească cu Polly la Londra.

La începutul lui septembrie, eram la Praga (un alt loc nou pentru noi). În seara de dinaintea concertului pe stadionul Strachov, pentru 120 000 de oameni, am luat cina cu Václav Havel, dramaturgul și fostul activist care era acum prim-ministru. Acesta nu a fost genul de „masă pretențioasă" pe care îl preferă tabloidele (de ce insistă ele pe această formulă?), ci un bufet informal la o cafenea pe malul râului. Unii dintre noi își făcuseră temele și, pe drum, citiseră câteva dintre cărțile lui Havel ca să arate că au o idee despre opera lui – și se întrebau dacă Václav Havel stătuse treaz toată noaptea cu colecția sa de CD-uri. Unii dintre miniștrii săi păreau să fi fost critici de rock într-o viață anterioară. Mă întreb dacă, în noul regim, poliția secretă făcea acum cronici de album.

Actualul turneu s-a încheiat la Laussane pe 25 septembrie sau cel puțin părea a fi sfârșitul turneului pentru că Nettie și cu mine ne-am dus în sudul Franței să ne recuperăm după ultimul dintre spectacolele de pe stadioane. Cu toate acestea, am mai avut o serie de concerte în sală, la Earls Court, în octombrie. În 1987, cântaserăm la Wembley Arena și la Docklands așa că trecuseră paisprezece ani de când cântaserăm într-unul dintre locurile noastre favorite, cu personalitate, chiar în inima Londrei. Însă acest loc presupunea un număr inadmisibil de oameni care voiau să vină în calitate de invitați. Fiica mea, Chloe, lucra pentru mine pe atunci și se ocupase de subtilitățile legate de bilete și de aranjamentele locurilor tot anul. Însă, dintre toate, Londra a fost sarcina cea mai dificilă.

Subtilitățile permiselor în interiorul sanctuarului reprezintă un subiect de teză de absolvire în toată puterea cuvântului. Acces peste tot înseamnă doar jumătate de drum, VIP un nivel mai sus. Un card de plastic face să se mai ridice o barieră, iar un punct verde îți permite să mai treci printr-o poartă. După asta, mai contează doar dacă fie ești parte din spectacol, fie ești un membru al

familiei, fie ai aerul ăla dement care face ca mereu câțiva nebuni să ajungă acolo unde n-ar trebui să ajungă absolut niciodată. Un manager de turneu uimit l-a găsit în biroul său pe un străin care îi spunea că, înainte de a intra, ar fi trebuit să bată la ușă.

Deciseserăm că veniturile de la spectacolele de la Londra vor fi donate fundațiilor de binefacere și veniserăm cu o formulă complexă ca să ne asigurăm că fundațiile mai mici cu care aveam legături personale vor beneficia și ele, pe lângă cele mari pe care le sprijineam cu toții. Asta a însemnat o serie de convorbiri cu fiecare dintre fundațiile individuale care, pe drept cuvânt, voiau să obțină maximum de vizibilitate în cadrul evenimentului. Din nefericire, la eveniment niciuna dintre ele nu a primit atenția cuvenită, pentru că exact înainte de începerea spectacolului s-a prăbușit o întreagă secțiune de scaune.

Luminile din sală fuseseră reduse și, în mijlocul murmurelor de dinaintea începerii, am auzit ceva ce suna ca un vuiet de tunet. Ne-am gândit că poate se încurcase vreo bandă. Însă a venit rapid vestea că o secțiune de scaune se rupsese. Nu aveam altă soluție decât să aprindem imediat luminile, să-i ajutăm pe oamenii prinși între scaune și să le acordăm primul ajutor celor care aveau nevoie. Spectacolul din seara aceea a trebuit să fie anulat. A doua zi nu mai erau în spital decât foarte puțini oameni, ceea ce era o ușurare pentru toți – mai puțin pentru cei aflați încă acolo, desigur.

Întâmplător, lăsaserăm o zi în plus de odihnă în seria de spectacole de la Earls Court și am putut să reprogramăm concertul câteva zile mai târziu, astfel încât cei mai mulți – dacă, din nefericire, nu toți – au avut șansa să vadă concertul anulat. În ciuda evenimentelor din acea primă seară, spectacolele au reprezentat o încheiere adecvată a turneului. Toată munca noastră anterioară asigurase că spectacolele erau cât se putea de bune și puțină strălucire caritabilă le-a dat un plus de bunăstare. Pentru spectacolul din 28 octombrie, pe scena de la Earls

Court ni s-a alăturat Douglas Adams, o ocazie pe care, parțial, i-am făcut-o cadou de ziua lui, dar și ca mulțumire pentru că a găsit titlul pentru albumul *Division Bell*. Singurul mei sfat pentru el a fost: „Orice ai face, Douglas, nu te uita în jos...", sfat pe care, în febra momentului, în mod sigur l-a uitat și pe toată durata cântecului nu a făcut altceva decît să se holbeze la partiturile sale

În timpul spectacolelor de la Earls Court, un vizitator neașteptat, dar foarte bine-venit în culise a fost Bob Klose. Nu-l mai văzusem din perioada lui Tea Set, de pe la jumătatea anilor 1960, cu toate că, printr-o coincidență, se căsătorise cu o veche colegă de-a mea de la Frensham. Asta mi-a adus aminte că, doi ani mai târziu, la Goodwood Festival of Speed, o apariție și mai ciudată din trecut fusese cea a colegului nostru de la Regent Street Poly, Clive Metcalf. Cineva foarte lipsit de tact îi făcuse lui Clive comentariul de prost-gust că, alegând să părăsească formația, trebuia să se simtă ca cineva care pierduse biletul câștigător la loterie. Clive a replicat că, atunci când el și Keith Noble deciseseră să scape de noi, au crezut că ei erau cei care făcuseră mișcarea corectă în carieră. După cum observa Clive: „Noi credeam că voi erați fraierii, în orice caz..."

Deși în acel moment concertele de la Earls Court nu reprezentau decât sfârșitul unui alt turneu, în realitate au marcat o încetare semnificativă a activității. În timpul următorilor zece ani, am lansat un album live și un film video, ambele intitulate *Pulse*, din turneu, precum și diferite antologii și remasterizări ale pieselor noastre în formate noi. Dar n-am mai avut un alt turneu și nici n-am mai lansat vreun material nou.

Cred că David ar recunoaște cu sinceritate că el era cel care își dorea cel mai puțin să se întoarcă în luptă. Părea să nu aibă niciun chef să dea la manivelă și să pornească din nou întreaga mașinărie a turneului. Dar eu m-am agățat de speranța că acest lucru nu însemna, în mod necesar, sfârșitul lui Pink Floyd ca o forță activă. Existau unele lucruri pe care nu le făcuserăm niciodată.

Nu dezvoltaserăm niciodată ideea pe care o avusese David de a ne întoarce la conceptul unplugged. Nu am lansat niciodată benzile „ambientale“ de la sesiunile pentru *Division Bell*. Și – cel puțin până acum – eu nu am apărut niciodată în „Identity Parade“ la *Never Mind The Buzzcocks*. După atâta inactivitate relativă, muzical vorbind, mă tot întrebam cum să termin cartea asta. Însă, pe neașteptate, mi s-a oferit materialul pentru un post-scriptum potrivit și, la scurtă vreme după aceea, am primit cel mai bun deznodământ cu putință.

# Post-scriptum

În ianuarie 2002, eram în vacanță cu familia în insula Mustique, în Caraibe. La începutul fiecărui an, se organizează un picnic pe plajă pentru a strânge fonduri pentru școala locală. În timpul petrecerii am simțit brusc o pereche de mâini puternice care m-au apucat de umeri și apoi de gât. În fața mea am văzut-o pe Nettie făcând ochii mari de surpriză...

Era Roger. Zărindu-mă acolo, venise prin spatele meu și mă luase prin surprindere. Nu ne mai văzuserăm decât de vreo două ori în ultimii cincisprezece ani. Mă întrebasem adesea care ar fi fost starea de spirit dacă, din întâmplare, ne-am fi întâlnit din nou și cum aș fi reacționat la o astfel de întâlnire. Acum, s-a ales praful din toată planificarea mea...

Am început să vorbim și am continuat așa aproape toată după-amiaza aia și ne-am mai întâlnit de încă două ori în timpul vacanței. După toată apa care cursese pe sub podurile trecutului, era fantastic să mă împac cu unul dintre prietenii mei cei mai vechi. O mare cantitate de bagaj emoțional a fost abandonată în vama Mustique.

Mai târziu, în anul acela, am primit un telefon care mă invita să cânt ca artist invitat cu Roger pe Wembley Arena în cadrul turneului său din 2002. Nu am zis „da“

imediat – ideea părea ușor alarmantă –, dar nu mi-a trebuit mult ca să înțeleg că a pierde această oportunitate ar fi fost ceva ce aș fi regretat toată viața. Petrecusem suficient de mult timp deplângând ruptura dintre noi, așa încât părea incredibil de stupid să nu profit de șansa asta și să fac o frumoasă demonstrație publică a modului în care se împacă două persoane aproape adulte. Am cântat o singură piesă – aranjamentul lui Roger la „Set. The Controls For The Heart of The Sun" –, dar seara a fost fantastică. Trupa lui Roger a fost extraordinar de primitoare și un lucru deosebit de plăcut a fost șansa de a lucra cu Harry Waters, care era la clape; pe lângă faptul că e fiul lui Roger, Harry este și finul meu.

A fost o bucurie să lucrez din nou cu Roger. Iubeam repetițiile. În ciuda multor asigurări că anii care au trecut îl mai înmuiaseră pe Roger, mi-a făcut plăcere să descoper că orice imperfecțiune în spectacol era primită cu familiarul strigăt irascibil de pe scenă către pupitrul de mixaj.

Și cu asta mi-am zis că, realmente, toată treaba s-a terminat. Când *Inside Out* a fost publicată pentru prima dată în 2004, întrebarea cu privire la posibilitatea ca Pink Floyd să cânte din nou împreună – cu sau fără Roger – era un domeniu de interes obligatoriu în orice interviu legat de carte. Am făcut față acestor întrebări cu o mină hotărâtă, dar totuși am încercat să ofer cel puțin o rază de optimism pentru că, în ceea ce mă privea, zarurile încă nu erau aruncate.

Când *Mojo* a publicat în toamna aceea o ediție specială dedicată formației, am fost intervievați și eu, și Roger. El a fost întrebat despre posibilitatea unui dezgheț în relațiile cu David, o aluzie pe care, în mod politicos, dar hotărât, a făcut-o praf: „Nu văd de ce. Suntem amândoi indivizi foarte truculenți și nu cred că asta se va schimba". În altă parte, David compara situația cu faptul de „a te culca cu fosta nevastă" – nu părea încurajator.

În interviul meu, ultimele două întrebări erau: „Va exista un alt album Pink Floyd?" și „Ce ziceți de un

concert unic Pink Floyd împreună cu Roger Waters pentru cea de-a treizecea aniversare a lui Wish You Were Here?“ Am spus: „Eu pot să mă imaginez făcând asta. Dar nu cred că Roger ar vrea. Cred că David ar trebui să se simtă extrem de motivat pentru a dori să se întoarcă să lucreze. Ar fi fantastic dacă am putea să facem ceva asemănător unui Live Aid; un eveniment semnificativ de tipul ăsta cred că l-ar motiva. Ar fi minunat. Dar poate că eu nu sunt decât teribil de sentimental. Știți cum suntem noi, bateriștii bătrâni“.

Ei bine, s-au întâmplat lucruri și mai ciudate. După șase luni, cineva mi-a arătat un comentariu făcut de Bob Geldof într-un interviu la televiziune în care spunea că văzuse o declarație de-a mea despre o reunire a Pink Floyd ca fiind – doar probabil – fezabilă numai pentru un mare eveniment caritabil. Din păcate, eu nu pot fi creditat pentru rezultatul final, dar, în mod sigur, o sămânță fusese plantată în creierul lui Bob pentru că el a dezvoltat ideea realizării unui eveniment similar lui Live Aid la douăzeci de ani după cel original.

Eram atât de neinformat despre planurile sale, încât, în momentul când, într-o zi de iunie a anului 2005, soția mea, Nettie, mi-a spus că la telefon era Bob, n-aveam nicio idee de ce putea să sune. De la apariția sa în rolul Pink din *The Wall*, ne mai întâlniserăm din când în când la evenimente sociale și la obișnuita întâlnire a comitetului de caritate al Roundhouse Trust, dar nu stăteam de vorbă în mod regulat.

Nu știam încă nimic despre primele eforturi ale lui Bob pentru a monta Live 8. Bob mi-a spus acum despre eveniment și zicea că vorbise cu David despre posibilitatea ca Pink Floyd să figureze pe afiș, dar că David refuzase. Bob, ca întotdeauna, văzuse acest răspuns negativ doar ca pe o provocare care-l motiva și spunea că ia trenul și se duce până la David acasă pentru a continua discuția. Bob ajunsese deja la East Croydon când David l-a sunat să-i spună: „Nu te mai deranja“, însă Bob decisese că va merge, oricum, mai departe. Cu

toate acestea, nici măcar o rugăminte directă și personală din partea unui om atât de vestit pentru puterea sa de convingere precum Bob nu a reușit să-l facă pe David să se răzgândească.

Ceea ce îmi era clar era că David avea motive perfect valabile să nu dorească să ne regrupăm pentru Live 8. Trupa nu era în stare de funcționare, iar el își petrecuse ultimii câțiva ani lucrând la propriile sale proiecte solo. Știa că, dacă aveam să cântăm, toată lumea, inclusiv casa de discuri, presa și fanii noștri, ne-ar fi cerut să scoatem un produs nou și să anunțăm un turneu. Din punctul său de vedere, momentul era cum nu se putea mai nepotrivit – și astfel, din perspectiva evenimentelor ulterioare, cred că sacrificiul său a fost cel mai mare.

Bob m-a întrebat dacă aș putea să aranjez o înțelegere cu David. Am spus nu, pur și simplu pentru că m-am gândit că, adăugându-mi vocea la rugămințile deja existente, s-ar putea să nu-i facă plăcere – în realitate, acest lucru ar fi putut să aibă un efect total opus. După cum am remarcat mai târziu, poți să duci un cal la adăpat, dar nu poți să-l faci să și bea; în cazul lui David, nu poți nici măcar să-l aduci lângă apă. Însă, să aduci apele (Waters) – notă la David s-ar putea să meargă...

Am simțit că trebuia să fac ceva, în orice caz să-i spun lui Roger de această idee. Dar nu voiam să creadă că foloseam recent restabilita noastră prietenie ca să încep să-i cer favoruri. Trebuia să fiu atent. I-am trimis un e-mail și am făcut cele mai străvezii aluzii la faptul că Bob voiam să-l ajutăm în eforturile sale de a salva planeta. Dacă Roger nu răspundea, așa avea să rămână. Cel puțin eu îmi dădusem toată silința, chiar dacă slabă, .

Roger mi-a răspuns imediat, întrebând ce vrea Bob de la noi. „Să fiu sincer, nu prea știu", i-am spus, întorcându-mă la acel amestec de duplicitate și diplomație care marcase prima noastră conversație la Regent Street Poly cu peste 40 de ani în urmă. Așa că Roger l-a sunat pe Bob. În ciuda zgomotelor din gospodăria lui Bob ce se auzeau în fundal, Roger a reușit

să priceapă că Bob ne voia reuniți. Apoi gospodăria Geldof a avut din nou întâietate și Bob a spus că o să-l sune el înapoi pe Roger.

Roger a fost imediat de acord cu ideea de a cânta din nou împreună pentru un eveniment care era, din punct de vedere politic, pe aceeași lungime de undă cu sentimentele noastre, mai ales că ideea lui Bob nu era să strângă fonduri, ci să înalțe un strigăt de protest masiv, global și să trimită un mesaj clar despre sărăcia inutilă liderilor ce urmau să participe la summit-ul G8 de la Glaneagles.

Până când Bob l-a sunat din nou pe Roger trecuseră două săptămâni și jumătate. Roger l-a întrebat despre data concertului Live 8 și, brusc, și-a dat seama de faptul că era peste mai puțin de o lună: nu mai era timp de stat pe gânduri. S-a oferit să facă gestul suprem și să-i dea un telefon lui David. „Salut", i-a zis Roger când l-a găsit, „cred că ar trebui să facem asta." David era încă nesigur, îngrijorat că părțile sale de voce și de chitară ar fi prea ruginite, o idee pe care Roger s-a grăbit să o contrazică. David a cerut ceva timp să cântărească lucrurile. Douăzecișipatru de ore mai târziu le cântărise cu succes.

Așa s-a făcut că, într-o zi de vineri din luna iunie, cu nici trei săptămâni înainte de eveniment, David l-a sunat pe Bob, pe Roger și pe mine și a spus: „Hai s-o facem". Tuturor ne era clar că, întrucât Live 8 era despre creșterea conștientizării în legătură cu unele probleme de ordin global, reunirea lui Pink Floyd ar atrage și mai mult atenția asupra evenimentului, cu toate că Roger spusese cât se poate de clar că, el nu era pregătit în ruptul capului, să fie o trupă de deschidere pentru Spice Girls sau vreo formație-tribut pentru ABBA. În ciuda acestor lucruri, Bob a simțit nevoia să-l descrie pe Roger ca pe un mare diplomat – asta era, realmente, ceva cu totul nou.

Însă mai era încă o persoană care trebuia să fie de acord. Rick nu participase la aceste negocieri preliminare pentru că ele îi priveau, în primul rând, pe Roger și pe David, dar era imperativ ca el să fie parte a oricărei reuniri

a trupei. Dacă aveam să o facem, aveam să o facem așa cum trebuie. Rick a spus „da" în mod spontan, deși s-ar putea să-fi tremurat puțin vocea la gândul că reintra de bună-voie în ceva ce, pentru el, semănase cândva cu o arenă de gladiatori.

Duminică deja veștile se răspândiseră oficial, după ce săptămâni întregi moara zvonurilor lucrase mai tare decât râșnița de piper a unui chelner italian. David a dat un comunicat în care spunea, destul de corect, că „toate certurile care au existat în trecut între Roger și formație sunt nesemnificative în acest context". Roger, răspunzând aluziilor că acesta era doar un pretext ca niște muzicieni rock geriatrici să-și promoveze piesele vechi, a spus, cu voioșie: „Cinicii ne vor lua în râs. Să-i fut!"

Editorialiștii au avut o zi plină. Securile au fost îngropate. Cuțitele au fost lăsate deoparte. Iar porcii care puteau să zboare se înmulțeau brusc pe pagini mari și pe unul-două tabloide. Richard Curtis a intrat în contact cu noi ca să sugereze că, dacă formația ar fi de acord cu un repertoriu, atunci în mod sigur summitul G8 ar cădea de acord asupra unei decizii practice de a rezolva problemele Africii.

Dintr-un motiv oarecare, dificultățile noastre interne, cu nimic diferite de ale multor alte formații, fuseseră transformate într-o reprezentare mitică a celei mai mari învrăjbiri din istoria rock-and-rollului. Pentru că am trecut prin ea, pot să spun sincer (și sper că *Inside Out* a reflectat asta) că nu a fost, de fapt, Al Treilea Război Mondial sau, dacă a fost, ar trebui să spun ca pentru mine a fost un război plăcut.

Am fost amuzat de un articol parodic al lui Tobby Moore în *The Times* care le-a oferit cititorilor „o privire exclusivă „ înăuntrul repetițiilor, fiecare dintre noi stând în studio ca un șir de avocați discutând dacă dacă un fa diez ar putea sau nu să fie inclus. Și mi-a plăcut o propoziție care zicea că rock-and-rollul nu însemna decât „rânduri, reproșuri și avocați". Un ziar scria, de asemenea, că Rosemary, sora lui Syd, îl întrebase pe acesta ce credea

despre reunire. Ea a remarcat că el nu reacționase în niciun fel. „El nu mai e Syd", a spus ea. „E Roger acum."

Odată luată decizia, una dintre primele noastre sarcini a fost să ne hotărâm ce cântăm. Inițial, Roger și David au discutat asta, cu ceva contribuție din partea lui Bob. Eu am sugerat ca piesele pe care le cântam să fie alea mai lente...

Având în față doar zece zile, ne-am întâlnit toți patru la hotelul Connaught în Londra să facem alegerea finală. A fost o întâlnire extrem de asemănătoare cu una de afaceri. Fără îndoială că ne-am comportat cât se putea de frumos și am ajuns repede să discutăm ce trebuia făcut, deși, ca întotdeauna, am fost capabili să recurgem la glumele vechi de formație pentru a risipi orice tensiune.

Aduseserăm cu noi și o selecție de benzi video – unele din spectacolele lui Roger, restul din ultimele turnee ale lui Pink Floyd – pentru a le folosi în spectacol. Incapabili să rupem obișnuința de o viață, am simțit că mai trebuiau puțin gâdilate, ceea ce însemna că eu puteam să stau cu Roger într-o cameră de editare, selectând secvențele care să acompanieze muzica. Îmi aducea aminte de cât de mult mă bucur de felul în care lui Roger îi place să lucreze. Sub presiune, nu am pierdut timpul, dar, deși Roger păstra o anumită claritate în legătură cu ceea ce voia, încă mai era capabil să preia alte idei dacă păreau să funcționeze.

Am fost de acord să repetăm trei zile la Black Island și să-i invităm să cânte pe Tim Renwick și Jon Carin – o legătură clară cu originalul Live Aid când Jon cântase în trupa lui Bryan Ferry împreună cu David. Dick Parry și-a adus saxofonul și, la „Confortably Numb", ni s-a alăturat Carol Kenyon ca backing. Reușiserăm să aducem împreună o echipă de vechi colaboratori și tehnicieni, care-i includea pe Phil Taylor (cel mai vechi colaborator al nostru), pe Clive Brooks, tehnicianul meu de tobe, pe Colin Lyon, tehnicianul de chitară al lui Roger, pe Andy Jackson la pupitrul de mixaj și pe James Guthrie, care se ocupa de sunetul pentru televiziune. Eram toți puțin mai bătrâni și poate nițel mai înțelepți și chiar am reușit să

avem niște diferențe de opinie sănătos de creative despre cum ar trebui cântate piesele fără să atingem butonul de autodistrugere. Un frison de tensiune a apărut când Rick vorbea despre un anumit ton de bass pe care Guy Pratt îl folosise la unul dintre turneele anterioare (Guy se căsătorise cu fiica lui Rick, Gala, la scurt timp după turneul Division Bell). Roger, auzind asta, a anunțat: „Rick, ceea ce faci tu și ginerele tău în viața privată nu mă interesează...“

În ajunul spectacolului Live 8 ne-am adunat în Hyde Park. Chiar în zona din fața scenei principale, pâlcuri răsfirate de organizatori, personal de securitate, membrii ai formațiilor și familiile lor o priveau pe Madonna lucrând cu trupa ei de dansatori îmbrăcați în alb de sus până jos. Mi-a plăcut și să-i văd pe cei doi băieți ai mei, Guy și Cary, hlizindu-se la mine de pe scenă, dovedind evident semne precoce în arta de a se strecura pe lângă oamenii de pază. Când s-a înserat și cu verificările individuale de sunet terminate, am început să cântăm partea noastră. Repetiția a decurs destul de lin, deși a existat, trebuie să recunosc, un anumit nivel de instabilitate în secțiunea tobe. Însă, ca toate bunele repetiții cu costume, asta a lăsat foarte mult loc de îmbunătățire în timpul nopții.

Când a venit ziua de sâmbătă, 2 iulie, știam că o să intrăm târziu – era clar că ar fi fost fizic imposibil ca spectacolul să se desfășoare conform programului – așa că planificaserăm să ne ducem în Hyde Park pe la cinci sau șase seara. Pe de altă parte, părea absurd să pierzi deschiderea unui astfel de eveniment important și cred că toți am venit la timp pentru ea. M-am dus în față să-i văd pe Paul McCartney și pe U2 cântând „Sgt Pepper“ și, chiar și ca un veteran hârșit în lumea afacerilor muzicale, am fost mișcat de puterea și forța a ceea ce se întâmpla atât pe scenă, cât și în public.

În culise, numărul mic de cabine însemna că fiecare dintre ele se elibera doar cu vreo oră înainte de intrarea în scenă a fiecărui artist, ceea ce excludea orice mofturi și

figuri de divă. Am reușit să dăm niște interviuri pentru presă și să transmitem mesajul despre ce era Live 8, lucruri care m-au ajutat să simt că luaserăm decizia corectă de a ne reuni; în absența oricăror jongleri sau înghițitori de flăcări, noi am oferit necesara „noutate" care ar fi putut face publicul să se întrebe: „Ce anume i-a împins să facă asta?" și să se gândească la mesajul real al cauzei.

Slotul nostru s-a tot amânat, în timp ce un cer înnorat a făcut loc unui apus idilic. Când am intrat în scenă, la unsprezece noaptea, ne epuizaserăm toată experiența noastră comună de așteptare, cu adrenalina fierbând în noi și cu nervii în pioneze. Dar, odată ce banda cu bătăile de inimă pentru „Breathe" a început pe terenul cufundat în întuneric, eram deja relaxat, mai degrabă relaxat că fac parte dintr-o formație decât să mă gândesc la numărul de spectatori.

A fost fantastic să cânt din nou cu ceilalți – Rick așternându-și texturile sale unice, David la fel de sigur ca întotdeauna, impecabil și liric, și Roger producând acele modele familiare de bass și versuri personale cu limbajul corpului care îmi spuneau că el se bucura cu adevărat. Tot setul a fost strâns și intens și am reușit să ținem sub control orice exces în ciuda importanței evenimentului – abținânându-ne, din fericire, să strigăm: „Buna seara, Londra!" Totuși, cuvintele mai măsurate ale lui Roger dinainte de „Wish You Were Here", menționându-l pe Syd, au asigurat că am avut oarece contact cu sens cu publicul.

După reverența finală, ne-am dus în culise, unde a fost foarte multă emoție nedeghizată față de spectacol, dar sunt încântat să spun că, toți patru, ca mari trupeți ce suntem, am dovedit acel stoicism inscrutabil și lipsit de sentimentalism care face parte din tradiția Pink Floyd...

Și de-acum povestea trebuie să se oprească. Imposibilul, chipurile, avusese loc și simțeam cu adevărat că ne aduseserăm cu toții cea mai bună contribuție de care eram în stare pentru a sprijini viziunea, pasiunea și misiunea lui Bob.

Înainte de reunirea noastră la Live 8, Roger își adusese deja propria contribuție, distinctă, la această carte. Către sfârșitul procesului ei de concepere, după ce terminase de citit manuscrisul, ne-am întâlnit la un hotel din Londra ca să discutăm comentariile sale. Trecuse printr-o grămadă de probleme ca să facă corecturi și să pună în discuție unele dintre interpretările și sublinierile mele. Aceste observații fuseseră făcute cu cerneală verde și, în timp ce el răsfoia paginile, am fost uneori alarmat să văd secțiuni unde cerneala verde fusese folosită din belșug. Pe o pagină, Roger scrisese, pur și simplu, „Prostii" de-a curmezișul textului. Totuși, după întâlnirea noastră legată de carte, ne simțeam încă suficient de sociabili ca să ieșim la o cină amicală, cu soția mea, Nettie, și cu iubita lui Roger, Laurie, în timpul căreia aveam să dăm peste nimeni altul decât Gerry Scarfe, care s-a furișat în spatele lui Roger și și-a pus mâinile... Oh nu, nu iar.

David trebuie că frecventa același magazin de papetărie ca și Roger, deoarece comentariile lui erau, și ele, făcute cu carioca verde și își făcuse treaba la fel de atent. În cazul lui David, am apreciat în mod deosebit comentariile, pentru că știu că el avusese mereu rezerve față de oricare dintre noi care ar fi încercat să scrie o istorie a trupei, întrucât niciunul dintre noi nu ar fi putut să fie prezent la toate momentele decisive sau creative dintr-o astfel de istorie și, prin urmare, ea nu ar putea fi niciodată definitivă. Am făcut tot ce mi-a stat în putință să surprind atmosfera fiecărei perioade și, cu toate că am încercat să fiu imparțial, știu că cele mai multe momente sunt inevitabil colorate de propriile mele sentimente de bucurie, tristețe sau oboseală.

Rick și-a adăugat și el comentariile, trimise prin fax de pe un iaht din Caraibe. Am fost deosebit de intrigat să descopăr că, după toți acești ani, el a fost, în sfârșit, capabil să dezvăluie adevăratul motiv pentru care refuzase să-i dea lui Roger o țigară când eram la Poly. În primul rând, spunea Rick, fusese cumva agresiv când îi ceruse țigări – nimic surprinzător până aici. Dar, mai

rău, după ce pusese mâna pe țigări, Roger luase pachetul și rupsese celofanul de protecție, pe care Rick era foarte atent să-l păstreze intact.

Și apoi e Syd. Sau, așa cum trebuie să scriu acum, era Syd. Pe când scriam cartea asta, nu prea mă simțeam în stare să încerc să-l contactez pe Syd. El își avusese propria viață de foarte multă vreme și să trec prin ușa sa la Cambridge fluturându-i în față textul meu ar fi fost extrem de invaziv și de nedrept. După moartea lui Syd, pe 7 iulie 2006, am scris câteva rânduri despre el pentru revista *Time* și includ – pentru cel mai scurt necrolog cu putință – aceste cuvinte în memoria sa: „Syd a fost nucleul care a creat Pink Floyd. Deși trupa a continuat și a crescut după plecarea sa, părerea mea este că într-o lume care face ca teoria haosului să arate precum o strategie a lui Machiavelli, fără influența sa inițială, există toate șansele ca niciunul dintre noi să nu ne fi găsit drumul în industria muzicală, iar Pink Floyd pur și simplu să nu fi existat".

Părea mult prea puțin timp să ne revenim după moartea lui Syd, înainte să moară și Rick, la numai doi ani după aceea, în septembrie 2008. Rick nu se simțiea bine de ceva vreme, dar vestea morții lui a fost la fel de șocantă. Ceea ce am simțit cel mai tare a fost un sentiment de dezechilibru cauzat de pierderea sa. Rick poate nu a primit niciodată creditul – nici în cadrul, nici în afara trupei – pe care îl merita pentru talentele sale, dar texturile și culorile distincte, plutitoare, pe care le aducea în mix erau absolut fundamentale pentru ceea ce oamenii recunoșteau ca fiind sunetul lui Pink Floyd. Din punct de vedere muzical, el ne legase între noi. Modul său de a cânta era cu adevărat unic: odată și-a rezumat filosofia sa muzicală spunând că „tehnica este cu mult în spatele ideilor". Mulți clăpari buni au putut și au imitat și au recreat părțile sale, dar nimeni altcineva în afară Rick nu a avut abilitatea de a le crea primul.

Slujba în memoria lui s-a ținut la Notting Hill Theatre. A fost o despărțire minunată de un prieten care făcuse

parte din viața mea pentru mai mult de 40 de ani, și un eveniment care a stârnit mai curând un sentiment de bucurie decât unul de tristețe, atât din punct de vedere social, cu atâtea fețe cunoscute acolo, cât și muzical. Jeff Beck a cântat un solo frumos de chitară, neacompaniat, cu atât mai frumos cu cât a fost neașteptat, iar Dave și cu mine am interpretat piesa lui Rick „Remeber a Day" – pentru prima dată după aproape 40 de ani. Rick spusese că își dorea o petrecere nu prea formală și, în mod absolut sigur, i s-a împlinit dorința.

De când am început să lucrez la această carte, au fost câțiva oameni care au ajutat sau au sprijinit proiectul și care nu mai sunt printre noi. June Child, Tony Howard și Michael Kamen au murit în această perioadă (la fel, Nick Griffiths, la scurt timp după publicarea primei ediții); Storm Thorgerson a suferit un accident vascular cerebral sever, dar, cu toate acestea, s-a recuperat suficient nu numai pentru a realiza coperta și layoutul pentru *Inside Out*, ci și pentru a provoca în rândul editorilor acea neliniște specifică ce făcuse din el teroarea caselor de discuri. Trebuie, de asemenea, să menționez moartea lui Bryan Morrison și Mick Kluczynski. Bryan a fost escrocul arhetipal al industriei muzicale pe care noi l-am iubit și l-am urât; până și Roger avea tendința de a lăsa să-i apară un zâmbet strâmb când i se menționa numele. Iar eu trebuie să-l creditez pe Bryan ca fiind de un enorm ajutor cu această carte, oferindu-mi cu generozitate povești pe care intenționa să le păstreze pentru propriile sale memorii. Mick a fost un membru marcant al echipei tehnice de la începutul anilor 1970 încoace – o perioadă în care echipa era suficient de mică pentru a ne putea cunoaște foarte bine între noi – și care putea să aibă o influență puternică oricând exista riscul să apară vreo cafteală. Însă, de departe cea mai dureroasă pierdere pentru mine a fost cea a lui Steve O'Rourke, după un infarct în octombrie 2003. Dat fiind faptul că o mare parte a acestei cărți este legată de Steve, care ne-a făcut viața

destul de grea, am inclus câteva rânduri dintr-o scrisoare pe care am scris-o după înmormântarea sa.

„Ceea ce-mi lipsește este acel element de experiență împărtășită. Putem spune altor oameni poveștile, dar să le retrăiești cu cineva care a fost prezent tinde să fie o versiune mult mai intensă a comediei, a umilinței sau a simplelor temeri trăite împreună. Am fost devastat înțelegând cât de mult din viața mea a fost împărțit cu Steve și că nimeni nu îl poate înlocui.

Nu ar fi o descriere greșită să spun că mă simt ca și cum am pierdut un camarad de bord. Pe bătrâna navă «Floyd», Steve și cu mine am lucrat împreună peste 30 de ani – în special înainte de a ridica catargele. Am servit sub căpitani duri. Barret Căp'tanul-Cel-Nebun a fost primul; ochii săi scăpărând de povești cu comori și viziuni ciudate aproape că ne-au dus la dezastru până când revolta ne-a pus sub dominația crudului (Și-Nu-Prea-Veselului) Roger... Mai târziu, Roger avea să plece, făr'-să-i pese, pe propria-i barcă și să fie înlocuit de Încercatul Matelot Gilmour.

Prin toate aceste aventuri, în ciuda nesfârșitelor promisiuni de promovare (unele, îmi rău să o spun, din partea lui Steve), eu am rămas Bucătarul Vasului. Steve, cred, era Boțmanul. Nu i s-a permis niciodată să poarte uniforma de căpitan, dar i s-a cerut adesea să conducă nava pe mările furtunoase în timp ce întregul echipaj se ciondănea sub punte cum să împartă comoara."

Dat fiind că nu există niciodată suficient credit care să se împartă între foarte numeroșii egocentrici care se strâng într-o formație, este puțin probabil că contribuția lui Steve va fi vreodată recunoscută așa cum se cuvine. Ca să fiu cinstit, el era suficient de înțelept ca să știe asta și zâmbea la ocazionalele „Mulțumiri lui..." sau chiar „Mulțumiri deosebite lui..." care se strecurau fără tragere de inimă pe coperta unui disc sau pe vreun program de concert. În mod inevitabil, există contribuții semnificative ale lui Steve în această carte, dar regret faptul că nu

am putut să o parcurg pe toată împreună cu el, iar el să spună: „Nu, nu, nu, Nick, nu a fost nicidecum așa".

Recitind asta, am simțit că lista celor care nu mai sunt cu noi ar fi un sfârșit prea morbid și, dacă stau și cuget la ce reprezintă cartea asta, îmi aduc aminte mai degrabă de toate timpurile bune decât de cele proaste sau triste. Așa că am fost încântat când, la întâlnirea Goodwood Revival de acum doi ani, m-am revăzut cu un Joe Mayo în vârstă de 89 de ani, tutorul de an de la Regent Street Poly care îmi acordase anul sabatic de care aveam nevoie pentru că formația abia se lansase. Mai mult decât atât, Joe mi-a spus că, după părerea sa, aș fi putut să devin un arhitect foarte bun – ceva ce eu n-am îndrăznit niciodată să pretind, deci mai e timp pentru o schimbare de carieră.

Și, dacă vă întrebați de ce această informație se află la sfârșitul cărții în loc să apară în obișnuitul Cuvânt înainte, Prefață sau Introducere, ei bine, pentru că ea se numește *Inside Out*...

# Mulțumiri

În primul rând, le mulțumesc lui David Gilmour, Roger Waters și Richard Wright. Apoi, pentru că și-au scotocit în amintiri pentru mine și m-au încurajat: Douglas Adams, Chris Adamson, Peter Barnes, Joe Boyd, Marc Brickman, Lindsay Corner, Jon Corpe, Nigel Eastaway, Bob Ezrin, Jenny Fabian, Mark Fenwick, Mark Fisher, Peter Gabriel, Ron Geesin, A.A. Gill, Nick Griffiths, James Guthrie, Tony Howard, Andy Jackson, Peter Jenner, Howard Jones, Andrew King, Bob Klose, Mick Kluczynski, Norman Lawrence, Mike Leonard, Lindy Mason, Lise Mayer, Clive Metcalf, Dave Mills, Bryan Morrison, Steve O,Rourke, Alan Parker, Alan Parsons, Guy Pratt, Gerald Scarfe, Nick Sedgwick, Norma Smith, Tony Smith, Phil Taylor, Chris Thomas, Vernon Thompson, Storm Throgerson, Judy Trim, Snowy White, Robbie Willliams, Peter Wynne Wilson și Juliette Wright.

Pentru că au făcut ca această carte să devină realitate, mulțumesc, în primul și în primul rând, lui Philip Dodd, editor, secretar și cafegiu compulsiv, care a văzut-o încă din primele ei zile de viață și uneori i s-a cerut să iasă și să împingă atunci când totul părea pierdut. De asemenea, lui Michael Dover de la Weindenfeld&Nicholson, al cărui entuziasm pentru carte a asigurat că se va termina, și

întregii echipe editoriale, inclusiv lui Jenny Condell, Kirsty Dunseath, Justin Hunt, Jenny Page, David Rowley, Mark Rusher și Mark Stay; cercetătoare fotografii Emily Hedges; și David Eldridge, de la Two Associates.

Pentru ajutorul lor acordat pe parcurs: arhivistei și păstrătoarei de obiecte Stephanie Roberts; cercetătorilor Silvia Balducci, Jan Hogevold, Jane Jackson, Lidia Rosolia, Jane Sen și Madelaine Smith; echipei Ten Tenths, cu Julia Grinter, Stella Jackson, Michelle Stranis – Oppler și Paula Webb; lui Jonathan Green pentru că mi-a permis să folosesc propria sa cercetare; și pentru alte ajutoare și favoruri lui Elina Arapoglu, Jane Caporal, Paul De Noyer, Vernon Fitch, Matt Johns, Suzenna Kredenser, Chris Leith, Ray Mudie, Olympus Cameras, Tom O,Rourke, Shuki Sen, Rob Shreeve, Di Skinner, Paul Tpe rynka, Sarah Wallace și Alan Williams.

Pe parcursul cărții am omis anumite nume. Dat fiind faptul că, literalmente, sute de oameni au lucrat cu și pentru noi de-a lungul timpului a fost imposibil să creditez sau să menționez pe fiecare. Scuze profunde tuturor eroilor și eroinelor nenumite.

Această carte este dedicată Annettei, copilot, coșofer și, când a fost nevoie, nevastă perfectă de rocker, și, de asemenea, copiilor, în primul rând lui Chloe, Holly, Guy și Cary, dar și tuturor greu-încercatelor progenituri ale trupei, managementului și echipei tehnice.

# Cronologie

Un amestec de date și evenimente

1943
**28 iulie 1943**
Se naște Rick Wright

**6 septembrie 1943**
Se naște Roger Waters

1944
**27 ianuarie 1944**
Se naște Nick Mason

**18 februarie 1944**
Eric Fletcher Waters moare la Anzio

1945
**8 mai 1945**
Ziua Z – sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial în Europa

**6 august 1945**
Bomba atomică aruncată la Hiroshima

1946
**6 ianuarie 1946**
Se naște Syd Barrett

**6 martie 1946**
Se naște David Gilmour

**31 mai 1946**
Se deschide aeroportul Heathrow din Londra

1947
**14 octombrie 1947**
Chick Yeager sparge bariera sunetului cu un avion X-1

1948
**1948**
Columbia Records Co lansează primele discuri de 33 1/3 turații

**30 ianuarie 1948**
Mahatma Gandhi este asasinat

1949
**2 martie 1949**
Primul zbor fără escală în jurul lumii făcut de căpitanul James Gallagher cu un avion Boeing B-50A

1950
**1 octombrie 1950**
Dinners Club emite prima carte de credit

1951
**Mai 1951**
Se deschide, la Londra, Royal Festival Hall, ca o parte a Festivalului Britanic (Festival of Britain)

**Iulie 1951**
Este publicat romanul *De veghe în lanul de secară* a lui J.D. Salinger

1952
**15 iunie 1952**
Publicarea *Jurnalului unei fete tinere* de Anne Frank (*Jurnalul Annei Frank*)

1953

**5 februarie 1953**

Se sfârșește raționalizarea dulciurilor în Marea Britanie

**Aprilie 1953**

Brigitte Bardot are un mare impact la Festivalul de Film de la Cannes

**29 mai 1953**

Edmund Hillary și șerpașul Tenzing cuceresc Everestul

**2 iunie 1953**

Încoronarea reginei Elizabeta a II-a

**Decembrie 1953**

Apare primul număr al revistei *Playboy*

1954

**6 mai 1954**

Roger Bannister aleargă un kilometru jumătate în mai puțin de patru minute

1955

**17 iulie 1955**

Se deschide Disneyland la Anaheim, California

**30 septembrie 1955**

James Dean moare într-un accident de mașină, cu patru săptămâni înainte de lansarea filmului *Rebel Without A Cause (Rebel fără cauză)*

1956

**31 ianuarie 1956**

Se naște John Lydon (cunoscut sub numele de Johnny Rotten)

**Octombrie 1956**

Este lansat albumul *Rock-and-roll* al lui Elvis Presley. „Rock With The Caveman" al lui Tommy Steele intră în topurile din Marea Britanie

1957

**Februarie 1957**

Turneul în Marea Britanie a lui Bill Halley and the Comets, primul spectacol al unei trupe rock-and-roll

**5 septembrie 1957**

Este publicat romanul *On the Road* al lui Jack Kerouac

**4 octombrie 1957**

Este lansat Sputknik I, primul satelit pe orbită

1958

**1958**

Sunt lansate primele înregistrări stereo

**Februarie 1958**

Se înființează, la Londra, CDN – Campania pentru Dezarmare Nucleară

**Martie 1958**

Primul marș de la Aldeston la Londra în sprijinul CDN

**25 martie 1958**

Elvis Presley este înrolat în armata americană

**16 august 1958**

Se naște Madonna Ciccone

**29 august 1958**

Se naște Michael Jackson

1959

**3 februarie 1959**

Moare Buddy Holly

**26 august 1959**

Este lansată mașina Mini a lui Alec Issigonis

**Noiembrie 1959**

Se deschide M1, prima autostradă din Marea Britanie, între St Albans și Birmingham

1960
**1 mai 1960**
Avionul de spionaj U-2 pilotat de Gary Powers este doborât de Uniunea Sovietică

**6 august 1960**
Chubby Checker la *Dick Clark Show*

1961
**1961**
Nick Mason ia examenul de conducere

**Aprilie 1961**
Yuri Gagarin devine primul om în spațiu

**August 1961**
Se ridică Zidul Berlinului

1962
**10 iulie 1962**
Este lansat satelitul de comunicații Telstar

**5 august 1962**
Marilyn Monroe este găsită moartă

**Septembrie 1962**
Roger Waters, Richard Wright și Nick Mason încep studiile de arhitectură la Regent Street Polytechnic

**Octombrie 1962**
Criza rachetelor cubaneze

**5 octombrie 1962**
Premiera filmului *Dr. No*, primul din seria Bond

1963
**4 iunie 1963**
John Profumo, ministru conservator, își dă demisia în urma unui scandal cu o prostituată

**8 august 1963**
Marele jaf al trenului

**9 august 1963**
Prima emisiune *Ready Steady Go!* la ITV

**7 octombrie 1963**
Primul zbor al Learjet 23

**22 noiembrie 1963**
Președintele John Fitzgerald Kennedy este asasinat la Dallas, Texas

**21 decembrie 1963**
Prima apariție a Daleks la *Doctor Who*

1964
**1 ianuarie 1964**
Prima emisiune *Top Of The Pops* la BBC TV

**Mai 1964**
Bătaia/bătălia dintre Mods și Rockers la Brighton

**Paște 1964**
Postul de radio-pirat Radio Caroline începe să emită

**Octombrie 1964**
Vine la putere guvernul laburist al lui Harold Wilson

1965
**Martie 1965**
Primele trupe americane trimise în Vietnam

**29 iulie 1965**
Se lansează filmul formației Beatles *Help!*

**August 1965**
Primul Carnaval Notting Hill, în aer liber, la Londra

**15 august 1965**
Beatles cântă la Shea Stadium în fața unei audiențe record, pe atunci, de peste 55 000 de fani

**Octombrie 1965**
Tea Set cântă la petrecerea aniversară a lui Libby și Rosie January

**25 octombrie 1965**
Beatles primesc MBE din partea reginei

**1 noiembrie 1965**
Primul concert la Filmore Auditorium, San Francisco

1966
**17 ianuarie 1966**
Simon and Garfunkel lansează *Sound Of Silence*

**Martie 1966**
Pink Floyd cântă la evenimentul Marquee Club Spontaneous Underground

**29 iunie 1966**
Este emisă Barclaycard, prima carte de credit britanică

**30 iulie 1966**
Anglia cucerește Cupa Mondială la fotbal

**8 septembrie 1966**
Primul episod la televiziune din *Star Trek*

**30 septembrie 1966**
Primul concert Pink Floyd la All Saints Chuch Hall, Powis Garden, Londra

**15 octombrie 1966**
Petrecerea de lansare a *IT* la Roundhouse

**31 octombrie 1966**
Se înființează Blackhill Enterprises cu Peter Jenner și Andrew King

**4 noiembrie 1966**
John Lennon spune că Beatles sunt „în acest moment, mai populari decât Iisus Hristos"

**29 noiembrie 1966**
Ultima apariție la All Saints Church Hall

**3 decembrie 1966**
Evenimentul „Psychodelphia vs Ian Smith" la Roundhouse

**12 decembrie 1966**
Evenimentul „You're Jocking" la Royal Albert Hall

**23 decembrie 1966**
Seara de deschidere a clubului UFO

**26 decembrie 1966**
În China se declară Revoluția Culturală

1967
**6 ianuarie 1967**
Evenimentul „Freak Out Ethel" at Seymour Hall, London

**11-12 ianuarie 1967**
Sesiunea de înregistrări la Sound Techniques Studio în Chelsea include „Arnold Layne"

**17 ianuarie 1967**
Spectacolul de la Commonwealth Institute

**12 februarie 1967**
Poliția face o razie în casa lui Keith Richards din Redlands, în Sussex

**1 martie 1967**
Se deschide Queen Elizabeth Hall, South Bank, Londra

**11 martie 1967**
Se lansează „Arnold Layne"

**17 martie 1967**
Se lansează „Purple Haze" a lui Jimi Hendrix Experience

**1 aprilie 1967**
Lansare/conferința de presă EMI

**29-30 aprilie**
Festivalul free speech „14-Hour Technicolour Dream" la Alexandra Palace, Londra

**Mai 1967**
Piesa „A Whiter Shade Of Pale" a formației Procol Harum intră în topul single-urilor din Marea Britanie

**12 mai 1967**
„Games For May“ la Queen Elizabeth Hall

**Iunie 1967**
Se lansează *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* al lui Beatles

**16 iunie 1967**
Se lansează „See Emily Play“

**16-18 iunie 1967**
Are loc Festivalul Internațional de Muzică Pop de la Monterey

**27 iunie 1967**
Primul bancomat instalat la Barclays Bank, Enfield

**6 iulie 1967**
Prima apariție la *Top Of The Pops*, interpretând „See Emily Play“

**28 iulie 1967**
Ultimul spectacol UFO în amplasamentul original din Tottenham Court Road

**5 august 1967**
Se lansează THE PIPER AT THE GATES OF DAWN

**12 august 1967**
Al șaptelea Festival Național de Jazz și Blues, Windsor

**30 septembrie 1967**
BBC lansează Radio 1. Prima piesă difuzată (de DJ Tony Blackburn) este „Flowers In The Rain“ a trupei The Move

**3 octombrie 1967**
Chuck Yeager stabilește o nouă viteză record de zbor de 6,7 Mach cu un avion X-15

**9 octombrie 1967**
Che Guevara este împușcat mortal de trupele guvernamentale boliviene

**3 noiembrie 1967**
Primul turneu în SUA se deschide la Winterland, San Francisco

**9 noiembrie 1967**
Este publicat primul număr al revistei *Rolling Stone*

**3 decembrie 1967**
Primul transplant de inimă reușit de dr. Christian Barnard

**14 decembrie 1967**
Începerea turneului lui Jimi Hendrix la Royal Albert Hall

**18 decembrie 1967**
Se lansează „Apples And Oranges"

**22 decembrie 1967**
Evenimentul „Christmas On Earth Continued" la Olympia Exhibition Hall, Londra

**24 decembrie 1967**
Apollo 8 intră pe orbita lunară. Frank Borman, Jim Lovell și William Anders devin primii oameni care văd fața întunecată a lunii

1968
**12 ianuarie 1968**
Prima apariție a formației Pink Floyd ca un cvintet cu David Gilmour

**4 aprilie 1968**
Martin Luther King este asasinat în Memphis, Tennessee

**6 aprilie 1968**
Este anunțată plecarea oficială a lui Syd

**12 aprilie 1968**
Se lansează „It Would Be So Nice"

**29 aprilie 1968**
Premiera pe Broadway a spectacolului *Hair*

**Mai 1968**
Revoltele studențești de la Paris

**28 mai 1968**
Se naște Kylie Minogue

**5 iunie 1968**
Robert Kennedy este asasinat la Los Angeles, California

**29 iunie 1968**
Se lansează A SAUCERFUL OF SECRETS. Concert gratuit în Hyde Park

**8 iulie 1968**
Începe al doilea turneu în SUA

**15-17 august 1968**
Scene Club, New York

**20 august 1968**
Trupele sovietice invadează Cehoslovacia pentru a pune capăt „Primăverii de la Praga“

**27 octombrie 1968**
Demonstrația împotriva Războiului din Vietnam în fața Ambasadei SUA din Grosvenor Square, Londra, dispersată de poliție

**26 noiembrie 1967**
Concertul de adio al formației Cream la Royal Albert Hall

**17 decembrie 1967**
Se lansează „Point Me At The Sky“

1969
**2 ianuarie 1969**
Nick Mason se căsătorește cu Lindy Rutter

**9 februarie 1969**
Boeing 747 face zborul inaugural

**2 martie 1969**
Concorde face zborul inaugural

**14 aprilie 1969**
Evenimentul „More Furious Madness From The Massed Gadgets of Auximenes" la Royal Festival Hall, London

**13 mai 1969**
Premiera *More* la Festivalul de Film de la Cannes

**26 iunie 1969**
Royal Albert Hall, Londra – spectacolul final al primului mare turneu în Marea Britanie din ultimii doi ani

**5 iulie 1969**
Rolling Stones cântă în Hyde Park, dedicând spectacolul lui Brian Jones

**21 iulie 1969**
Neil Armstrong și Buzz Aldrin devin primii oameni care pășesc pe lună – BBC folosește muzica lui Floyd drept coloană sonoră pentru aselenizare

**15-17 august 1969**
Festivalul de Muzică și Arte de la Woodstock

**29-31 august 1969**
Festivalul din insula Wight

**5 octombrie 1969**
Prima transmisiune la BBC a serialului *Monty Python's Flying Circus*

**25 octombrie 1969**
Se lansează UMMAGUMMA

**6 decembrie 1969**
Rolling Stones apar la Altamont Speedway, California

1970
**3 ianuarie 1970**
Se lansează albumul *The Madcap Laughs* al lui Syd Barrett

**5 februarie 1970**
Premiera filmului *Zabriskie Point*

**10 aprilie 1970**
Paul McCartney anunță despărțirea formației Beatles

**16 aprilie 1970**
Apollo 13 se întoarce în siguranță pe pământ

**4 mai 1970**
Patru protestatari împotriva războiului din Vietnam sunt împușcați în timpul demonstrațiilor din campusul Kent State University, Ohio

**27 iunie 1970**
Pink Floyd apare la Festivalul de Blues și Muzică Progresivă de la Bath

**18 iulie 1970**
Al doilea concert gratuit în Hyde Park

**26 iulie 1970**
Începutul turneului pe Riviera la Festivalul Internațional de Jazz de la Antibes

**27 iulie 1970**
Spectacolul de revistă *Oh, Calcutta!* al lui Kenneth Tynan începe la Londra

**18 septembrie 1970**
Moare Jimi Hendrix

**19-20 septembrie 1970**
Are loc primul Festival de la Glastonbury (cunoscut după aceea sub numele de Pilton Festival)

**Octombrie 1970**
Se lansează albumul *Jesus Christ Superstar* al lui Andrew Lloyd Weber și Tim Rice

**4 octombrie 1970**
Moare Janis Joplin

**10 octombrie 1970**
Se lansează ATOM MOTHER RELEASE

**14 noiembrie 1970**
Se lansează *Barrett* al lui Syd Barrett

1971
**15 februarie 1971**
Marea Britanie trece moneda decimală

**2 aprilie 1971**
Se naște Chloe Mason

**8 mai 1971**
Arsenal cucerește pentru prima dată în istoria sa Cupa UEFA și Liga Campionilor

**12 mai 1971**
Mick Jagger se căsătorește cu Bianca Perez Moreno de Macias

**14 mai 1971**
Se lansează RELICS

**15 mai 1971**
Petrecerea de la Crystal Palace, Londra

**20 mai 1971**
Philips lansează primul video recorder

**2 iunie 1971**
Începe procesul pentru obscenitate al lui Oz

**2 iunie 1971**
Moare Jim Morrison

**1 august 1971**
*Concert for Bangladesh* la New York organizat de George Harrison

**6-7 august 1971**
Hakone Festival, Japonia

**13 august 1971**
Începe primul turneu în Australia

**4-7 octombrie**
Filmări pentru *Live At Pompeii*

**10 octombrie 1971**
O copie a London Bridge este inaugurată în Lake Havasu City, Arizona

**5 noiembrie 1971**
Se lansează MEDDLE

1972
**24 ianuarie 1972**
Cel de-Al Doilea Război Mondial se încheie pentru soldatul japonez Shoichi Yokoi, după 27 de ani de ascunziș pe insula Guam

**17 februarie 1972**
Premiera pentru presă a *The Dark Side Of The Moon* la Rainbow Theatre, Londra

**21 februarie 1972**
Richard Nixon călătorește în China pentru a se întâlni cu premierul Zhou Enlai

**15 martie 1972**
Premiera filmului *Nașul*

**1 iunie 1972**
Sesiunile de înregistrare ale *The Dark Side Of The Moon* încep la EMI Abbey Road

**3 iunie 1972**
Se lansează OBSCURED BY CLOUDS

**1 septembrie 1972**
Bobby Fischer devine campion mondial la șah învingându-l pe Boris Spassky

**Septembrie 1972**
Olga Korbut captivează Jocurile Olimpice de la München

**Noiembrie 1972**
Primera filmului *Live At Pompeii.*
Petit Ballet de Marseille al lui Roland Petit susține spectacole la sfârșitul turneului european

1973
**1 ianuarie 1973**
Marea Britanie, alături de Irlanda și Danemarca, se alătură Comunității Economice Europene

**24 martie 1973**
Se lansează THE DARK SIDE OF THE MOON (data lansării în Statele Unite: 10 martie 1973)

**18-19 mai 1973**
Spectacole la Earls Court

**23 noiembrie 1973**
Uri Geller, spoonbender extraordinar, apare în spectacolul BBC *Dimbleby Talk-In*

**15 decembrie 1973**
Se lansează A NICE PAIR

1974
**4 februarie 1974**
Patty Hearst este răpită de Symbionese Liberation Army

**13 februarie 1974**
Se naște cântărețul Robbie Williams

**6 aprilie 1974**
Abba cucerește Eurovision cu „Waterloo“

**26 iulie 1974**
Se lansează *Rock Bottom* al lui Robert Wyatt

**9 august 1974**
Președintele Richard Nixon demisionează ca urmare a afacerii Watergate

**1 octombrie 1974**
Prima franciză McDonald din Marea Britanie se deschide la Woolwich, South London

**4 noiembrie 1974**
Turneul British Winter 1974 debutează la Usher Hall, Edinburgh

1975
**24 martie 1975**
Se naște Holly Mason

**8 aprilie 1975**
Turneul *Wish You Were Here* se deschide la Vancouver

**30 aprilie 1975**
Războiul din Vietnam se sfârșește, în mod formal, odată cu căderea Saigonului

**20 iunie 1975**
Piramida-balon ajunge în Pittsburgh

**5 iulie 1975**
Festivalul Knebworth

**17 iulie 1975**
Soyuz 19 și Apollo 18 ajung la destinație. Sfârșitul cursei spațiale

**20 iulie 1975**
Modulul Voyager I aterizează pe Marte

**5 septembrie 1975**
Se lansează WISH YOU WERE HERE

**1 octombrie 1975**
„Spaimă în Manila": Muhammad Ali *vs*. Joe Frazier

**20 decembrie 1975**
Videoclipul pentru „Bohemian Rhapsody", prezentat la *Top Of The Pops*

1976

**18 februarie 1976**
Controversa asupra cărămizilor lui Carl Andre la Tate Gallery, Londra

**3 decembrie 1976**
Porcul Algie scapă la Battersea

**Noiembrie 1976**
Se lansează „Anarchy in the UK" al lui Sex Pistols

1977

**1977**
Nick Mason cumpără un Ferrari 250GTO cu numărul de înmatriculare „250 GTO"

**28 ianuarie 1977**
Se lansează ANIMALS. Turneul *Animals* se deschide la Westfalenhalle, Dortmund

**19 mai 1977**
Sex Pistols apar la *Bill Grundy Show*

**25 mai 1977**
Primul film *Star Wars, Episodul IV: A New Hope* este lansat

**2-7 iunie 1977**
Jubileul de Argint al reginei Elizabeth II

**18 iunie 1977**
Piesa „God Save The Queen" a trupei Sex Pistols ajunge Number One în topul britanic

**6 iulie 1977**
Spectacol pe Olympic Stadium, Montreal, în cadrul turneului *Animals*

**16 august 1977**
Moare Elvis Presley

**16 septembre 1977**
Moare Marc Bolan

**Noiembrie 1977**
Se lansează *Music For Pleasure* al trupei The Damned

**16 decembrie 1977**
Lansarea *Saturday Night Fever*

1978
**1978**
Se lansează „Space Invaders“

**Ianuarie 1978**
„Wuthering Heights“, single-ul de debut al lui Kate Bush, ajunge Number One ajunge în topul britanic

**25 iulie 1978**
Se naște Louise Brown, primul copil „în eprubetă“ din lume

**7 septembrie 1978**
Moare Keith Moon

**27 decembrie 1978**
Se încheie 40 de ani de dictatură militară în Spania

1979
**1979**
Se lansează Sony Walkman

**2 februarie 1979**
Moare Sid Vicious

**Aprilie 1979**
Încep înregistrările la *The Wall* în Franța

**4 mai 1979**
Margaret Thatcher devine prima femeie prim-ministru în Marea Britanie

**9-10 iunie 1979**
Prima cursă a lui Nick Mason pe circuitul de 24 de ore de la Le Mans

**12 iunie 1979**
Primul zbor propulsat de un om peste Canalul Mânecii, realizat de Bryan Allen pe „Gossamer Albatros“

**30 noiembrie 1979**
Se lansează THE WALL

**22 decembrie 1979**
„Another Brick In The Wall, Part 2“ devine Number One în Marea Britanie

1980
**5 februarie 1980**
Petrecerea de lansare în Statele Unite a Cubului Rubik

**7 februarie 1980**
Turneul *The Wall* începe la LA Sports Arena

**22 martie 1980**
*The Dark Side Of The Moon* înregistrează cea mai lungă prezență a unui album contemporan în topurile din Statele Unite, după 303 săptămâni

**17 iulie 1980**
Saddam Hussein devine președinte al Irakului

**21 noiembrie 1980**
Se difuzează episodul „Cine l-a împușcat pe J.R.?“ al serialului *Dallas*

**8 decembrie 1980**
John Lennon este împușcat mortal la New York

1981
**1981**
Se lansează jocul video „Pac-Man“

**9 februarie 1981**
Moare Bill Haley

**12 aprilie 1981**
Se lansează prima navetă spațială

**13-17 iunie 1981**
Cinci spectacole *The Wall* la Earls Court – ultimul spectacol live al lui David, Nick, Roger și Rick timp de 24 de ani

**29 iulie 1981**
Căsătoria prințului Charles cu lady Diana Spencer

**7 septembrie 1981**
Încep filmările la pelicula *The Wall*

**23 noiembrie 1981**
Se lansează A GREAT COLLLECTION OF GREAT DANCE SONGS

1982
**1982**
Se lansează *Trivial Pursuit*

**Ianuarie 1982**
Erika Roe înscrie pe Twickenham în timpul unui meci internațional de rugby

**Aprilie 1982**
Se lansează Sinclair ZX Spectrum

**2 aprilie 1982**
Începutul războiului din Falklands în care Argentina și Marea Britanie se luptă pentru stăpânirea Insulelor Falkland/las Malvinas

**23 mai 1982**
Premiera filmului *The Wall* la Cannes

1983
**1 ianuarie 1983**
Se crează Internetul

**21 martie 1983**
Se lansează THE FINAL CUT

**29 octombrie 1983**
*The Dark Side Of The Moon* devine LP-ul cu cea mai lungă prezență în topuri din toate timpurile după 491 de săptămâni

1984
**1984**
Nick Mason se alătură echipei Rothmans Porsche pentru filmarea *Life Could Be A Dream*

**Ianuarie 1984**
Se lansează acum clasicul Apple Macintosh 128K

**30 aprilie 1984**
Se lansează *The Pros And The Cons Of Hitchhiking* al lui Roger Waters

**Iunie 1984**
Se publică *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* a lui Douglas Adams

**16 septembrie 1984**
Primul episod din *Miami Vice*

**Noiembrie 1984**
Se lansează „Do They Know It's Christmas?" al trupei Band Aid

1985
**19 februarie 1985**
Prima transmisie la BBC a *EastEnders*

**Martie 1985**
Mihail Gorbaciov îi urmează lui Cernenko la președinția Uniunii Sovietice

**Mai 1985**
Se deschide The Groucho Club în cartierul Soho din Londra

**13 iulie 1985**
Concertele Live Aid pe stadionul Wembley din Londra și pe stadionul JFK, Philadelphia.
David Gilmour cântă împreună cu trupa lui Bryan Ferry la spectacolul de pe Wembley

**19 august 1985**
Se lansează *Profiles* al lui Nick Mason și Rick Fenn

**1 septembrie 1985**
Este localizată epava Titanicului

1986
**23 ianuarie 1986**
Primele înscrieri în Rock-and-roll Hall of Fame, printre care Chuck Berry, James Brown și Elvis Presley

**30 aprilie 1986**
Explozia de la Cernobâl

**16 mai 1986**
Se lansează *Top Gun*

**22 iunie 1986**
Diego Maradona înscrie golul său „cu mâna lui Dumnezeu“ în meciul Argentina-Anglia la Cupa Mondială

1987
**Ianuarie 1987**
Mihail Gorbaciov lansează *glasnost,* urmat de *perestroika*

**1 februarie 1987**
Benzile DAT lansate de Aiwa

**Aprilie 1987**
Comunicatul de presă al lui Roger Waters confirmă plecarea sa din Pink Floyd

**29 mai 1987**
Matthias Rust aterizează cu avionul său Cessna în Piața Roșie din Moscova

**15 iunie 1987**
Se lansează *Radio KAOS* al lui Roger Waters

**August 1987**
Repetițiile Pink Floyd pentru turneul *Momentary Lapse* încep la Toronto

**8 septembrie 1987**
Se lansează A MOMENTARY LAPSE OF REASON

**9 septembrie 1987**
Turneul *A Momentary Lapse of Reason* începe la Ottawa

1988
**23 ianuarie 1988**
Turneul *A Momentary Lapse of Reason* începe la Western Spring, Noua Zeelandă, și se termină pe 23 august 1988 la Nassau Coliseum, Long Island

**30 aprilie 1988**
The *Dark Side Of The Moon* iese din topurile americane ale albumelor după 724 de săptămâni în Top 200

**21-22 iunie 1988**
Spectacolele la Chateau de Versailles

**10 noiembrie 1988**
Este dezvăluită existența bombardierului invizibil Lockheed F-117A

**22 noiembrie 1988**
Se lansează albumul live DELICATE SOUND OF THUNDER

1989
**14 februarie 1989**
Se decretează fatwa împotriva lui Salman Rushdie pentru volumul *Versetele Satanice*

**13 mai 1989**
Turneul *Another Lapse* începe la Werchter Park, Belgia

**Iunie 1989**
Demonstrația studențească din Piața Tiananmen este reprimată la Beijing, China

**3-4 & 6-7 iunie 1989**
Spectacole pe Stadionul Olimpic din Moscova

**15 iulie 1989**
Spectacolul de la Veneția

**18 iulie 1989**
Turneul *Another Lapse* se încheie la Marsilia

**26 iulie 1989**
Primul proces pentru lansarea unui virus de computer în Statele Unite

**2 noiembrie 1989**
Cade Zidul Berlinului

1990
**1990**
Nintendo lansează Game Boy

**11 februarie 1990**
Nelson Mandela este eliberat din închisoare

**31 martie 1990**
Se naște Guy Mason

**24 aprilie 1990**
Se lansează telescopul spațial Hubble

**21 mai 1990**
Nick Mason se căsătorește cu Annette Lynton

**30 iunie 1990**
Festivalul Knebworth

**21 iulie 1990**
Concertul *The Wall* al lui Roger Waters la Berlin

**28 noiembrie 1990**
Margaret Thatcher demisionează din funcția de prim-ministru

**1 decembrie 1990**
Muncitorii francezi și cei britanici termină săpăturile la tunelul de sub Canalul Mânecii

1991
**5 septembrie 1991**
Parlamentul sovietic votează pentru dizolvarea URSS

**24 septembrie 1991**
Se naște Cary Mason

**Octombrie 1991**
Cursa Carrera PanAmericana

1992
**1992**
Se lansează World Wide Web

**13 aprilie 1992**
Se lansează video-ul pentru *La Carrera PanAmericana*

1993
**23 iunie 1993**
John Wayne Bobbitt devine celebru după ce iubita sa îi taie penisul.

**13 septembrie 1993**
Yasser Arafat și Yitzhak Rabin își strâng mâinile stând pe peluza de la Casa Albă cu Bill Clinton

1994
**30 martie 1994**
Se lansează THE DIVISION BELL
Turneul *The Division Bell* începe la Robbie Stadium, Miami

**29 octombrie 1994**
Ultimul spectacol la Earl Court încheie turneul *Division Bell*

1995
**30 mai 1995**
Se lansează albumul live PULSE

2005
**2 iulie 2005**
Nick, Roger, David și Rick cântă pentru Live 8 în Hyde Park

2006
**7 iulie 2006**
Moare Syd Barrett

2008
**15 septembrie 2008**
Moare Rick Wright

PRINT
multicolor

Str. Bucium nr. 34 Iaşi
tel.: 0232/211225
fax: 0232/211252
office@printmulticolor.ro
www.printmulticolor.ro

SERVICII TIPOGRAFICE COMPLETE

În istoria rockului nu au rămas multe povești la fel de fascinante ca cea a lui Pink Floyd. Și mă îndoiesc că cineva ar fi putut spune această poveste mai bine ca omul răbdător și spiritual care a privit-o cum ea se desfășoară de pe scaunul său din spatele bateriei.

Paul Du Noyer
fondator al revistei Mojo

Urmărirea drumului parcurs de formație de la acele începuturi primitive până la imaginile cu stadioane pline și sunetele care înseamnă astăzi Pink Floyd, precum și a schimbărilor în muzica rock'n'roll și în tehnologia muzicală, reprezintă o lectură fascinantă.

Sunday Times

Inside Out

O istorie personală a

# PINK FLOYD

Nick Mason

Orice altceva, dar nu un imn de slavă adus măreției Pink Floyd. Povestea tobosarului Mason este încântătoare și amuzant de lipsită de respect față de legendara formație britanică.

**Robert Sandall, Sunday Times**

Faptul că acest om își poate aduce aminte totul despre orgia pe care o numește cariera sa este un miracol: o imagine uluitoare a unei vieți pentru care cei mai mulți dintre noi ar fi gata să facă moarte de om.

**Ruby Wax**

O adevărată plăcere, o poveste densă, amuzantă și fascinantă. Nick este un ghid cu un stil minunat de sec și de laconic.

**Peter Gabriel**

Am râs tare de atâtea ori încât soția mea a crezut că sufăr de Sindromul Tourette. Este atât de bine scrisă, plină de detalii, auto-peiorativă și amuzantă. O carte de referință – memorii *rock and roll* scrise inteligent și educat, pline de candoare și de spirit.

**Alan Parker**

ISBN: 978-606-8360-41-6

9 786068 360416

VICTORIA BOOKS